BnF Gallica

Manuel du muséum français , avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau indiqué au trait par une [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de l'INHA / coll. J. Doucet

BnF Gallica

Toulongeon, François-Émmanuel d'Emskerque (1748-1812). Manuel du muséum français , avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau indiqué au trait par une gravure à l'eau-forte, tous classés par écoles et par oeuvre des grands artistes. Par F. E. T. M. D. L. I. N.. 1802-1808.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :
- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter **utilisationcommerciale@bnf.fr**.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de l'INHA / coll. J. Doucet

19 E 4

8°. F 155 1

MANUEL

DU

MUSÉUM FRANÇAIS,

Avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par *Écoles*, et par *Œuvre* des grands artistes.

PAR F. E. T. M. D. L. I. N.

A PARIS,

Chez TREUTTEL et WÜRTZ, Libraires,
quai Voltaire, n°. 2.
Et à STRASBOURG, grand'rue, n°. 15.

AN X. — 1802.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

La beauté dans les arts est ou naturelle ou de convention ; celle-ci tient à la perfection du travail, à certaines règles établies et convenues, que l'étude a fait dériver de la nature corrigée et embellie ; c'est ce qu'on appelle le Beau-idéal, qui souvent n'est pas à la portée du vulgaire, dont le mérite peut être perdu pour celui qui n'a pas appris à le connaître et à l'apprécier. Ainsi le plus beau tableau qui soit sorti de la pensée et de la main des hommes, *le Déluge*, du *Poussin*, pourrait bien ne pas être senti par beaucoup de *regardans* qui n'y verraient qu'une couleur grise, et qui préféreraient un tableau brillant et lumineux

de *Boucher*. Les beautés naturelles sont l'imitation vraie de la nature ; elles sont d'un effet sûr et général. Celles-là n'ont pas besoin d'être indiquées. Une tête de jeune fille, animée avec le coloris de *Rubens*, plaira à tous, sans qu'il soit nécessaire d'en faire sentir les beautés. C'est donc pour les artistes et pour les amateurs, qu'une description historique et critique peut seulement être utile ; mais c'est aussi pour eux qu'elle est nécessaire, parce que la connaissance des beautés de l'art, ainsi que la pratique, est une étude.

Il y a peu, il n'y a peut-être point de tableau parfait : les plus grands maîtres ont excellé dans une partie ; c'est là que l'artiste étudie et que le connaisseur admire. Les plus grands maîtres ont fait quelquefois des productions médiocres ; des artistes médiocres ont quelquefois produit

produit des chef-d'œuvres fort supérieurs à leur talent. La grande célébrité ne se compose que du nombre et de la qualité des ouvrages. Ce serait donc rendre un service réel aux arts, que d'indiquer dans chacune de leurs productions les beautés qui la rendent *supérieure*, les négligences qui rentrent dans le *médiocre*, et les défectuosités qui font le *mauvais*. Tel tableau du premier ordre offre quelquefois ces trois choses réunies. Tel tableau du second ou du troisième ordre offre un trait sublime. Le génie a ses élans et ses écarts ; Homère dort quelquefois. Le talent a ses succès, ses essais et ses fautes, et la médiocrité même a ses éclairs et ses hasards. Un trait, une pensée heureuse peuvent venir se placer sous le crayon de l'ignorance. Le trait et la pensée ne doivent pas être perdus, ils appartiennent au parterre.

Dans la description historique et critique du Muséum français, on tâchera d'indiquer d'abord les beautés qui tiennent au sentiment et à la pensée : celles-là sont les premières. Qu'elles soient un don du génie ou le fruit de l'étude, ou le produit du caractère et du tempérament, c'est par elles que l'artiste est poète, philosophe, moraliste ; elles prouvent une ame et en donnent la mesure. Elles mirent *le Poussin* au premier rang, où il n'eût pas été sans elles. Ce sentiment peut se décéler dans des productions d'ailleurs médiocres. C'est le diamant dont le plus petit a toujours une valeur.

Viennent ensuite les beautés qui sont le produit de l'imagination ; la composition, l'ordonnance, les jets de la pensée. L'artiste est encore poète, il étonne, il émeut ; lors même qu'il ne parvient pas toujours à intéresser, il commande l'admiration.

Les

Les beautés d'exécution, le choix des formes, la pureté du trait, l'élégance des contours complettent le mérite des œuvres du sentiment et de l'imagination, mais ne les remplacent pas. Cependant elles ont droit à l'attention et à l'observation de l'artiste et de l'amateur; elles ne sont pas la perfection, mais la perfection ne serait pas sans elles.

Enfin la couleur, qui sauve au premier coup-d'œil tous les défauts et les fait oublier un moment, qu'il ne faut pas confondre avec le coloris qui n'en est que l'image. Le *Dominicain* a de la couleur; *Boucher* avait du coloris, et *Rubens* a l'un et l'autre.

Tous ces genres de beauté, épars dans les tableaux, rarement réunis dans le même, font le sujet d'une critique qui n'a besoin d'être ni amère, ni sévère, mais seulement exacte. Le Muséum n'est

pas une exposition, un concours où les places se disputent. Toutes les réputations y sont faites et sanctionnées par le tems. On peut apercevoir, indiquer une imperfection de perspective, de couleur ou de convenance, dans le tableau de la *Transfiguration*, sans attaquer *Raphaël*.

Il y a des beautés d'ensemble et des beautés de détail : réunies, elles font le Beau; isolées, elles ont encore un mérite que l'amateur apprécie et que l'artiste doit encore étudier. Les beautés d'ensemble tiennent toujours au génie et au talent. Les beautés de détail appartiennent aussi à l'étude, à l'acquit, à l'instruction, au travail, et quelquefois au hasard; elles n'en sont pas moins l'objet de l'attention et de l'estime.

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Il est assez convenu, sans contradiction, que l'École-française est admise à prendre rang dans la peinture et dans la musique, mais qu'elle n'y prend que le dernier : il n'en est pas de même de la sculpture ; et dans la poésie, le premier rang parmi les modernes ne lui est pas disputé. Il serait curieux de rechercher la cause de cette infériorité avouée, et de cette supériorité reconnue. Sans doute les facultés intellectuelles agissent seules dans la poésie : elle n'a pas besoin d'école d'apprentissage ; le poète ne prend leçon que de lui-même, ou s'il étudie, ce n'est que d'inspiration ; il n'a point de modèle à copier ; il faut que ses essais soit des originaux bons ou mauvais.

Tout a une cause, et le hasard ne fait rien. L'art est l'imitation de la nature ; donc celui qui imite la plus belle imitation, est déja en arrière.

Ce n'est pas ici le lieu de chercher pourquoi l'Italie et la Flandre avaient déja de grands peintres, quand la France n'avait point de peintres : peut-être serions-nous obligés de recourir à ces grandes causes politiques, qui, donnnant de grandes se-

un jour copié ; il travailla d'après l'Antique et d'après la nature, seuls maîtres dignes de l'élève. Après l'étude de l'Antique, dont on sent l'effet dans ses figures, dans ses draperies et dans ses groupes plus que dans les formes de ses têtes, il s'attachait à la manière de *Raphaël* et du *Dominicain*; mais, comme il arrive toujours aux talens supérieurs, cette étude le conduisit à se faire une manière à lui, ou plutôt à n'avoir point de manière : c'est peut-être ce qui caractérise particulièrement les ouvrages du *Poussin*. On reconnaît *Rubens* dans les tableaux de *Vandyk*; *Paul Véronèse* dans ceux du *Tintoret*; *Raphaël* dans ceux de *Lesueur*, mais on ne peut pas dire qui a inspiré *le Poussin*, parce que ses beautés sont à lui seul : elles sont un composé des beautés de tous les autres peintres; quelques-uns ont fait telle chose mieux que lui, mais lui, a fait tout mieux que tous.

En 1640, Richelieu rappela *le Poussin* dans sa patrie; on aime à voir Richelieu lui envoyer les carosses du roi et le logeant au Louvre. Louis XIII le fit son premier peintre, mais l'envie l'attaqua bientôt à la

cour

cour. *Vouet* persécuta un talent qu'il n'égalait pas, et *Poussin* se vengea en retournant à Rome en 1642. Il avait commencé à Paris la galerie du Louvre, qui devait représenter les travaux d'Hercule, et fait quelques tableaux, entr'autres celui de l'*Eucharistie*, qui est actuellement au Muséum; il avait promis de revenir à Paris, mais Richelieu mourut bientôt après. Louis XIV qui aimait à avoir les hommes célèbres à sa solde, continua au *Poussin* ses pensions. *Le Poussin* mourut sans enfans: il ne laissa point d'élève, et un cardinal Massimi, qu'il reconduisait un soir avec sa lampe, le plaignant de ne pas avoir de domestique: et moi, répondit l'artiste philosophe, je vous plains bien davantage d'en avoir tant. *Le Poussin* mourut pauvre et laissa une très-grande quantité de tableaux de chevalet. On regrette dans le Muséum *les Sept-Sacremens* que les Anglais nous ont enlevés à la vente de la galerie du palais d'Orléans.

L'École-française a revendiqué *le Poussin* que l'école italienne s'était empressé d'adopter; un homme de génie est une pro-

priété nationale, il appartient au sol qui l'a produit ; on pourrait même donner pour juste motif de cette réclamation, que le génie du *Poussin* est vraiment français dans ses productions par le goût épuré qui les caractérise ; on n'y voit pas ces écarts de génie, qui troublent souvent les compositions italiennes. Son style est la raison élégante ; et ce qui est encore plus français, il a plus d'esprit que de génie, mais il a, comme *Voltaire*, su faire du génie avec de l'esprit.

AVERTISSEMENT.

La gravure ne rend jamais la peinture ; si quelquefois la gravure a fait mieux que son modèle, ce n'est pas comme imitation : alors la gravure dit plus que le tableau, le plus souvent elle dit moins ; mais, dans tous les cas, elle ne peut donner l'idée d'un tableau ; tout au plus elle peut en donner des réminiscences à celui qui l'a déja vu. La copie gravée d'un tableau n'en peut rendre que la composition, et pour cela un trait nettement esquissé suffit. Aussi toutes les entreprises de Galeries gravées ont été faites à grands frais, et peu ont réussi.

Cet essai est une analyse, plutôt raisonnée que critique, des tableaux du Muséum ; et le trait gravé, qui est joint au texte, ne doit être vu que comme une indication plus sûre, qui désigne le sujet dont il est question.

Chaque sujet est imprimé isolément, et les feuilles ne portent point de pagination en haut ; ce qui laisse la faculté de les réunir et de les *brocher* dans tout autre ordre que celui adopté et préféré ici à cause de la suite des remarques et des idées, qui se lient mieux et ont un rapport plus direct en suivant l'ordre par *œuvre*.

Le cercle dans lequel chaque tableau est compris, étant pour tous d'un diamètre égal, sert à déterminer leur forme relative ; et le chifre cotté sur les parties

latérales, dit les dimensions du tableau : par exemple les chifres cottés au Portrait du Poussin *disent que le tableau a trois pieds de hauteur sur deux pieds quatre pouces de largeur.*

Le numéro posé en bas, avant l'intitulé du sujet, indique le numéro semblable sous lequel le tableau est compris au Muséum.

ECOLE FRANÇAISE

2. 4.

n.° 79. Le Portrait du Poussin peint par lui-même

PORTRAIT DU POUSSIN,

PEINT PAR LUI-MÊME.

N°. 79.

Ce serait au fameux *Lavater* de donner l'analyse démontrée de ce portrait ; il trouverait dans les proportions et dans leur rapports les causes physiques et anatomiques des talens et du génie que contenait cette tête ; il observerait d'abord que l'ovale, quoique altéré par l'âge dans ses contours musculaires, a conservé dans son *ostéologie* toutes les formes et toutes les distances qui constituent le beau caractère d'une tête : ces yeux couverts et déja fatigués par le travail annoncent le génie, mais le génie qui a étudié ; ces sourcils pensifs, ce front calme, déja sillonné par l'âge et par l'habitude de penser, de réfléchir et de répéter des expressions, ce nez d'un beau caractère grec à sa sortie, et qui se termine par l'aquilin romain, ces lèvres modelées et arrondies en courbes renflées et nourries, cette bouche, dont l'arc abaissé

annonce l'habitude de la méditation, ce menton grave dont la saillie un peu brusque exprime la force, ces beaux méplats des joues dont les plans sont accusés avec justesse, cette physionomie à la fois grave, imposante, noble et philosophique, eussent fait deviner à *Lavater*, le peintre des savans, des poètes, des moralistes et des philosophes. Peut-être *Lavater* prononcerait-il que *le Poussin* en ce momentvient de trouver sa mélancolique et délicieuse inscription, *et in Arcadiâ ego*; au moins la vue de l'amateur et de l'artiste moins perçante que celle de *Lavater* reconnaîtra le talent du grand peintre dans cette vérité de couleur, qui n'est ni brillante, ni terne, parce que la nature est telle : il observera cette draperie noire, où pas un pli n'est perdu, ni indécis ; ce choix de ton qui est harmonieux, parce que les transitions des lumières à l'ombre y passent par des demi-teintes douces, point heurtées, par des nuances insensibles et fondues sans lacunes, et par une dégradation telle que la nature les observe, sans que l'œil puisse marquer où la lumière finit et où l'ombre commence.

L'artiste

L'artiste admirera cette main d'artiste, qui n'a ni la mollesse ronde et potelée d'un oisif de cour, ni les formes quarrées d'un ouvrier : cette main pose sur un livret d'étude qu'on nomme aujourd'hui *Calepin* : c'est le journal du voyageur, les tablettes de l'homme de lettres : ce *Calepin* a la même forme que les nôtres. L'attitude est noble, simple et naturelle : ce n'est pas un homme qui se peint ou qui se fait peindre, c'est un artiste en repos, qui pense à ce qu'il a fait, et à ce qu'il va faire : il n'est point en représentation ; il est chez lui.

On ne devine pas bien ce qu'est une tête de femme qu'on voit profiler sur une toile au fond du tableau, à moins que cette main caressante qui s'en approche ne soit un *écho* de sentiment, qui dit que *le Poussin*, avec une ame de feu, avait aussi un cœur sensible.

Un de ses amis qui, à son arrivée à Rome, l'annonçait au cardinal *Barberin*, lui dit : *vederete un giovane ch'ha una furia di diavolo.*

Les portraits de *Raphaël* et du *Titien* ont plus de vie animale ; ceux de *Léonard*

de *Vinci* sont plus finis au pinceau ; ceux de *Vandyk* et de *Rubens* sont plus frais et plus brillans de coloris ; mais, tous en peignant, pensaient à leur ouvrage : ici *le Poussin* pensait à lui-même, et son portrait est plus pensant ; *le Poussin* est le peintre qui a le plus *pensé*. Ce tableau, fait en 1640, dit qu'alors *le Poussin* avait cinquante-six ans.

ECOLE FRANÇAISE

N° 70 *La Manne dans le désert.*

POUSSIN

LA MANNE

DANS

LE DÉSERT.

N°. 70.

Exode, Chap. XVI. 13. *Au matin, la rosée tomba dans toute l'enceinte du camp.....*

14. *Ce qu'ayant vu les enfans d'Israël, ils se dirent l'un à l'autre,* Man-hu, *qui signifie, qu'est cela? car ils ignoraient ce que c'était; et Moïse leur dit: c'est le pain que le Seigneur vous a donné pour manger.....*

31. *Et le peuple d'Israël l'appela* Man, *parce qu'il était comme de la graine de coriandre blanche, et le goût en était semblable à celui du miel.....*

Sur le premier plan de ce tableau, à droite on voit un groupe de trois figures; une femme donne son sein à sa mère défaillante, et s'excuse à son enfant qui se dépite et pleure de se voir ainsi dérober son lait. C'était un sentiment bien délicat et fugitif, à peindre : le peintre du sentiment pouvait seul deviner cette expression dont il ne pouvait avoir de modèle; et l'expression n'est pas douteuse. La tête de la

nourrice n'est vue que de profil, et même en regardant de près et attentivement, on cherche en quoi l'expression consiste. Quelle disposition de traits a pu rendre sensibles, l'affection tendre, l'intérêt maternel, la douce impression du regret et de la pitié? cette mère se justifie auprès de son fils et semble lui dire : « Mon enfant, c'est aussi » ta mère ; la laisserons-nous périr ? si je » n'ai plus assez de lait pour toi, je te donnerai mon sang. » C'est-ce que semblent dire ces lèvres avancées et entr'ouvertes, cet œil demi-clos et caressant, ces pommettes rehaussées et arrondies, cette tête inclinée en avant et de côté. Ce groupe seul serait un beau tableau, quoique les figures en soient d'une proportion plus que svelte, par la petitesse des têtes qui en font plus de sept de proportion. L'enfant est déja grand, mais on peut dire que c'est le besoin qui le rappelle au teton, et c'est alors une pensée de plus.

A côté de ce groupe est un homme qui meurt de faiblesse et de faim : sa tête est appuyée sur un bâton ; ses bras ne pourraient plus l'étayer ; ses yeux éteints

sont

sont encore avides ; ses joues sont épuisées ; ce n'est ni la souffrance physique, ni la souffrance morale, c'est l'inanition à son dernier terme : il vient de tomber et ne se relevera pas.

Au côté opposé et sur le même plan, deux frères d'âges différens se disputent la nourriture céleste, sans pitié, sans égards, sans ménagemens ; le plus fort s'empare de tout sans partage, et ce groupe est le contraste de celui de la mère. Plus loin, des hommes qui, contre l'ordre, ont gardé de la manne d'un jour à l'autre, viennent aux pieds de Moïse s'accuser. Leur expression est bien caractérisée, leur attitude est signifiante.

Ce qui est remarquable dans les compositions du *Poussin*, c'est que les personnages ont toujours dans leurs formes le caractère de leur condition. Un homme du peuple n'a point la stature d'un héros ; mais les gestes, les attitudes, les actions sont toujours nobles. Ici pourtant le Moïse manque de son caractère distinctif : la figure est grande et d'une belle proportion ; mais ce pourrait être un Platon, un Saint-

Paul, un des Sages de la Grèce. Ce n'est pas ainsi que *Michel-Ange* a représenté Moïse : sa forme, sa stature, l'habitude du corps, son vêtement, sa chaussure, sont tout ce qui convient au chef d'une peuplade pauvre et errante.

Le fond du paysage, qui comme tous ceux du *Poussin*, est riche, abondant, varié, vrai, manque ici de convenance. Ce n'est pas là le Désert où la nourriture manquait aux Hébreux : ce paysage a même moins de solitude que n'en ont toujours les paysages du *Poussin*. En peinture, les beautés ne sont pas absolues ; elles sont relatives ; il n'y a point de beauté déplacée ; la convenance est la première condition requise.

ECOLE FRANÇAISE

4. P 7. O

n°77. Le Jugement de Salomon.
POUSSIN

JUGEMENT DE SALOMON,

DU POUSSIN.

N°. 77.

Des Rois, Liv. III. Ch. 3. v. 23. *Alors le roi dit, cette femme dit mon enfant vit, et le tien est mort; et celle-là répond . non, c'est ton fils qui est mort, et le mien vit.*

24. *Le roi donc dit, apportez un glaive . . . .*

25. *Partagez l'enfant en deux parties, et donnez la moitié à l'une et la moitié à l'autre.*

26. *Mais la mère, dont l'enfant vivait, dit au roi : (car ses entrailles s'émurent sur son fils) je vous conjure, Seigneur, donnez-lui l'enfant en vie et ne le tuez pas ; l'autre au contraire disait : qu'il ne soit ni à toi ni à moi, qu'on le coupe en deux.*

27. *Le roi répondit et dit : donnez à celle-là l'enfant vivant, car elle est la mère.*

Le sujet de ce tableau est trop connu pour avoir besoin d'être expliqué ; il réunit tout ce qui aide aux grandes compositions. L'action est grande et appelle l'attention de tous les personnages.

La tête de *Salomon* est du plus beau choix pour les formes ; il entre dans l'adolescence, et ses traits ont déja le caractère tranquille de la sagesse ; son teint est pâle et bilieux, parce qu'un tempérament sanguin à cet âge ne serait pas susceptible de pensées profondes et de réflexions ; l'œil droit louche un peu en dehors : ce mouvement ajoute à

l'expression décidant le regard vers l'action. Il donne de plus un caractère d'inspiration à la tête ; elle est ceinte d'un bandeau blanc ; le vêtement est une simple tunique de lin avec une draperie de pourpre : tout ce costume est antique et oriental ; un peintre ordinaire n'eût pas manqué de donner au somptueux *Salomon* une couronne d'or et une draperie de brocard d'or. Le trône est d'une belle forme égyptienne, et les couleurs laqueuses du fond, les couleurs de lapis-lazuli, le coussin blanc, sont d'une belle harmonie de couleurs : le bas-relief est trop du stile grec, beaucoup plus moderne. La tête de la méchante mère est de la plus savante expression ; son œil rouge et sec, ses narines retroussées, sa bouche dentue et béante peignent la *mauvaiseté* naturelle et de caractère : ce n'est ni la colère, ni l'emportement ; elle est méchante-née tout son costume y tient ; elle est sale et débraillée ; elle porte son enfant mort comme elle tiendrait un paquet, sans aucun intérêt, sans douleur, sans affection : cette figure est un chef-d'œuvre de sentiment et d'exécution : elle contraste avec la bonne mère, dont le costume est simple et rangé ; sa tête est d'une beauté simple et commune ; les deux têtes ont un beau profil. L'artiste, pour les caractériser, n'a pas eu besoin de

faire l'une belle et l'autre hideuse ; une furie, sous son pinceau, aurait de la grandeur, de la noblesse, de la divinité.

Tous les personnages prennent part à l'action. Un homme debout, en draperie jaune, est pénétré d'admiration pour la sagesse du jeune roi. Cet homme est rasé ; les Hébreux portaient la barbe : cette faute historique est bien rare dans les œuvres du *Poussin*. La femme en tunique verte et draperie laqueuse dit, en regardant la méchante femme : *comment peut-elle mentir ainsi !* C'est l'horreur, l'indignation et la pitié. Une autre femme, vêtue de bleu, semble confondue et se détourne. La pensée du peintre paraît être que ces deux femmes sont venues accompagner leur voisine et sont dans le secret, mais qu'elles sont vaincues par l'atrocité de son imposture. Cette tête, dans l'ombre, est d'une transparence et d'un effet très-savant. L'enfant près d'elle, et qui est debout, n'a que le sentiment de son âge, la peur, en voyant le soldat et son action : ce soldat est demi-nud ; ce qui est une inconvenance surtout devant le roi. Il est mal à propos coëffé d'un casque à la grecque ; il est aussi sans barbe. L'enfant qu'il tient suspendu par un pied devrait avoir le ventre pendant sur l'estomac par l'effet de sa position : c'est une faute d'anatomie, et son

pied n'est pas senti dans la main du soldat. Il y a aussi à droite une tête en admiration, dont l'expression est froide et de remplissage, ainsi que deux ou trois têtes derrière le soldat. C'est dans les tableaux du premier ordre qu'il faut rechercher et noter les imperfections; dans les autres on recherche les beautés. La main droite de *Salomon* n'est pas correctement dessinée; les deux mains de la femme à droite, en vêtement bleu, ne sont pas de la même chair; cela peut être motivé en supposant son action prolongée; la main gauche est élevée, le sang a dû s'en retirer et descendre; la main droite est baissée, le sang a dû s'y porter et la colorer.

Après ces observations, ce tableau est au dessus des éloges; c'est même, parmi les chef-d'œuvres du *Poussin*, un modèle de sentiment, d'expression, d'esprit et de moralité.

L'architecture du fond est riche, noble et sage; mais rappelle trop l'architecture grecque du tems de *Périclès*, d'autant que *Salomon* à cet âge n'avait pas encore fait venir les ouvriers tyriens pour bâtir. L'architecture des Hébreux ne nous est connue que par les livres et les descriptions de Moïse, et ne rappelle pas le style des monumens de la Grèce.

ECOLE FRANÇAISE

n.° 72. L'Institution de l'Eucharistie.

POUSSIN

JÉSUS-CHRIST
INSTITUANT L'EUCHARISTIE.

N°. 72.

Cet intitulé annonce l'intention du *Poussin* dans ce tableau : il n'a pas voulu faire un tableau d'histoire de la Cêne, où Jésus, à table avec ses disciples, rompt le pain, le distribue et prononce les paroles devenues sacramentelles dans le culte catholique : ici le peintre suppose une autre action, plus rapprochée des formes usitées dans le rite romain, le Christ est debout, tient une patère d'une main, et de l'autre le pain rompu, qu'il est prêt à distribuer aux disciples à genoux autour de lui.

Ce tableau est le plus grand de la collection du *Poussin* au Muséum ; c'est le seul où les figures soient de grandeur naturelle. La touche n'en est pas aussi ferme que plusieurs autres du même maître ; la composition est tranquille comme il convenait qu'elle fût dans un tel sujet ; la lumière en est très-belle et d'une entente

de couleur très-habile pour rendre un effet de nuit, sans avoir sacrifié tout, par de grandes masses d'ombres noires, à quelques traits brillans; le ton y est baissé dans une proportion savante pour ménager l'éclat dominant des deux flammes de la lampe.

Le Poussin fit ce tableau, encore jeune et avant d'aller en Italie : son talent y est plus annoncé que développé, cependant l'ordonnance en est régulière; la figure principale y est distinguée et appelle l'attention; la personne du Christ a de la douceur et de la divinité; toutes les têtes des apôtres sont d'un caractère hébraïque: l'architecture est toujours du beau tems des arts dans la Grèce.

ÉCOLE FRANÇAISE.

G. P. 3.

G. P. 1.

n° 75 Rebecca et Eliézer.

POUSSIN

REBECCA ET ELIEZER.

N°. 75.

Génèse, Ch. XXIV. v. 21. *Il la regardait en silence voulant connaître si le Seigneur avait rendu son voyage propice ou non.*

22. *Et après que les chameaux eurent bu, l'homme présenta les pendans d'oreilles d'or, pesant deux sicles, et les bracelets pesans dix sicles.*

23. *Et il lui dit, de qui es-tu fille?...*

24. *Elle répondit, je suis fille de Bathuel, fils de Melcha, que Nachor lui a engendrée.*

La scène est au tems patriarchal : un serviteur d'Abraham est envoyé, afin de lui chercher une femme pour son fils ; c'est *la plus bonne qu'il doit choisir, et non la plus belle.* L'homme de confiance va au rendez-vous des jeunes filles du pays, à la fontaine, où elles viennent puiser de l'eau ; et là, celle qui l'accueillerait le mieux, en lui donnant à boire de l'eau de sa cruche, est celle à qui il doit donner les présens de mariage.

Cette action est simple, et n'est pas susceptible de fortes expressions ; toutes les

beautés ne peuvent être que de détail ; la grâce, l'ingénuité, la simplicité naturelle. Ce sont des jeunes filles, compagnes d'âge et d'état ; la douce aisance, la liberté des champs doit caractériser ce grouppe ; elles sont entr'elles ; l'arrivée de l'étranger ne les étonne pas ; l'action n'a rien qui puisse les émouvoir autrement que par la curiosité de leur âge. On voit que l'artiste a voulu plutôt peindre la bonté que la beauté sur le visage de Rebecca. Il serait à desirer que l'une n'y fût pas aux dépens de l'autre ; il paraît même que cette tête est fatiguée par le travail du pinceau. *Le Poussin* mécontent de lui-même paraît l'avoir retouchée par une étude pénible ; on pourrait même reprocher quelques défauts d'ensemble dans les traits et dans le contour du visage.

Le costume d'Eliezer est oriental ; sa physionomie n'a pas une noblesse qui serait déplacée, mais elle a de la prudence, de la sagesse, de la gravité ; son attitude dit assez qu'il n'offre pas des bijoux en son nom à une jeune fille ; il n'est là que comme plénipotentiaire et comme juge.

Les

Les figures les plus remarquables sont celles d'une fille, sur le second plan, dans la demi-teinte; elle porte sa cruche sur sa tête; une autre s'occupe de la scène qui se passe, et distraite, oublie de relever son vase qu'elle versait dans un autre; sa compagne accroupie l'avertit et le relève. On doit remarquer une grande variété dans toutes les physionomies : ce ne sont pas des modèles de beauté, mais toutes ont de la naïveté et de la grâce champêtre. On doit remarquer aussi, comme dans le *profil* de cette composition, toutes les figures sont disposées avec une heureuse adresse et avec une grâce naturelle pour pyramider les unes à l'égard des autres; comme les groupes opposés se balancent; comme les masses se soutiennent mutuellement, et comme les figures isolées ménagent des repos sans laisser de vuide : sa supériorité trouve ses effets sous le crayon; mais, quand la médiocrité les cherche, le travail s'aperçoit : les draperies sont élégantes, mais pourraient aussi appartenir à des femmes grecques. Les costumes de ce tems ne nous étant pas transmis par l'histoire, le peintre a dû y suppléer; on pour-

rait désirer qu'il se tût éloigné des costumes convenus et connus : le paysage du fond est vrai ; la Mésopotamie était un pays fertile : Il faut estimer dans ce tableau toutes les beautés de convenance qui y sont conservées. Ce n'est que dans les chef-d'œuvres du *Poussin* qu'il faut rechercher quelques incorrections de dessin, qui ne sont pas des défauts assez saillans dans ses autres tableaux. Le talent du *Poussin* a aussi ses différens âges ; mais dans sa jeunesse il rachète ses défauts par la poésie de ses compositions ; et dans sa vieillesse par leur philosophie et par leur moralité.

ECOLE FRANÇAISE.

A. 6 pouces 5 lignes.

5 pouces 11 lignes.

N°68. *Les Philistins frappés de la peste.*

POUSSIN.

LES PHILISTINS
FRAPPÉS DE LA PESTE.

N°. 68.

Des Rois, Liv. I, Ch. V, v. 2. . . *Et les Philistins emportèrent l'arche de Dieu, et la mirent dans le temple de Dagon et la placèrent vis-à-vis l'idole.....*
v. 6. . . *Et la main du Seigneur s'appésantit sur les habitans d'Azoth, et il les frappa . . . . . et la confusion d'une grande mortalité règna dans la ville.*

La première pensée dans les tableaux du *Poussin* est toujours grande et spéciale : ce n'est point ici une contagion naturelle dont l'effet serait l'inertie, l'isolement qui rend les rues désertes; c'est un fléau du ciel, subit, imprévu : tout est en agitation, en tumulte sur la place publique; les habitans s'empressent dans les temples; chacun sort de son logis comme il arrive dans les calamités inattendues; l'arche sainte a fait tomber l'idole de Dagon, et les prêtres avec les magistrats se hâtent de vérifier le fait et de consulter ensemble; la foule se presse derrière eux,

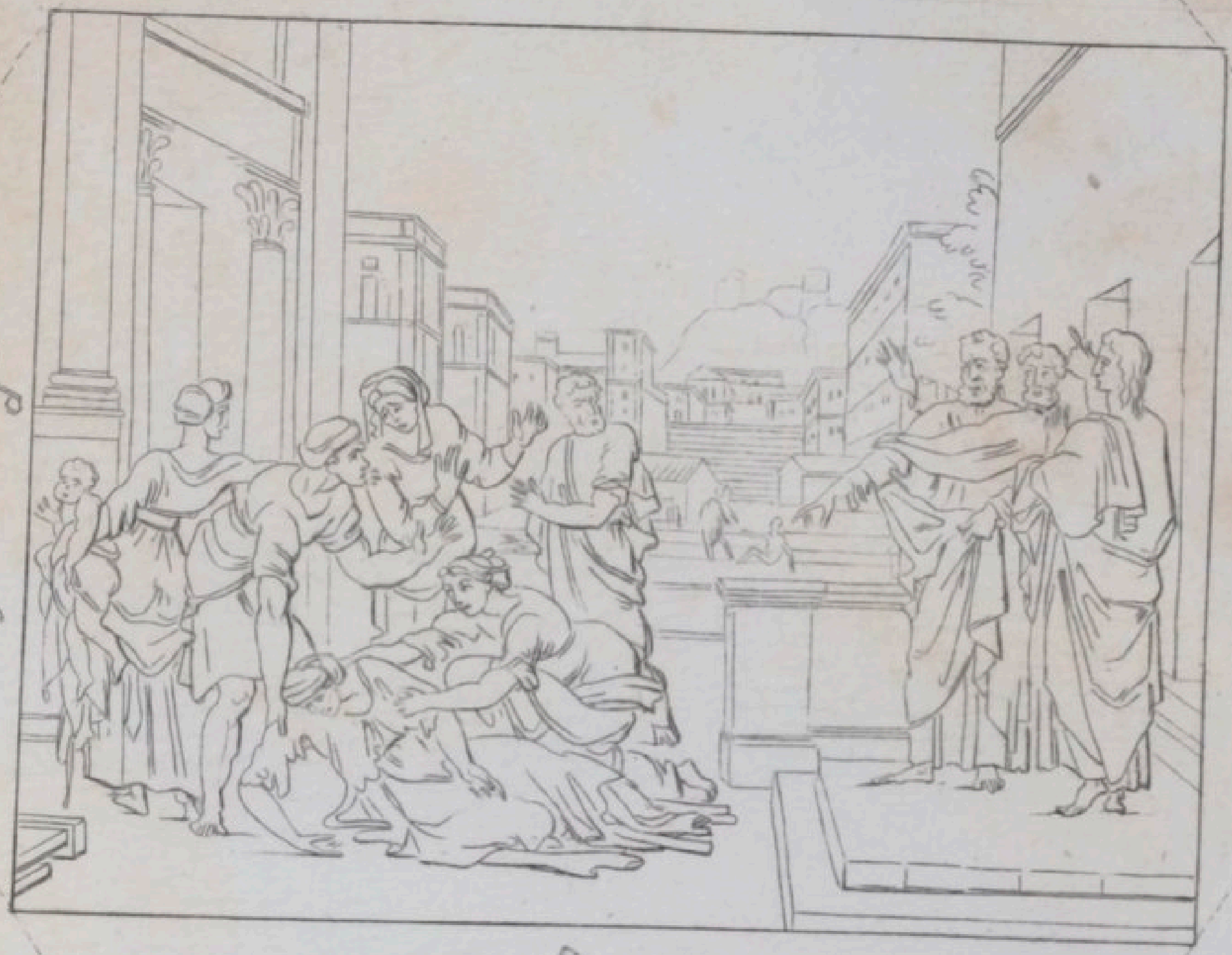
Sur le devant du tableau, l'artiste a placé les épisodes de son poëme ; à droite, un homme range ses vêtemens et passe avec précaution auprès d'un adulte mort : au milieu, une mère vient d'expirer entre ses deux enfans ; un homme détourne la tête du plus jeune, du sein mortel ; un autre écarte un enfant du lieu de la scène et l'empêche d'approcher. Les sentimens naturels ne sont pas encore éteints ; cette période du mal n'est pas à ce point où chacun ne pense plus qu'à sa propre conservation : dans le lointain, à gauche, un homme monte les degrés du temple et s'éloigne, en s'excusant, d'un infortuné qui lui demande assistance.

Le ciel est sombre, l'air semble chargé de vapeurs épaisses ; le ton de couleur de tout ce tableau est d'un jaune livide et effrayant. En mémoire du Philistin Goliath, le peintre a donné à tous ses personnages une taille plus haute et plus forte que la nature commune. Le fond représente une ville grande et bien bâtie ; la perspective se prolonge au loin dans une rue large et bordée de grands édifices : l'architecture

en

en est moins du stîle grec que dans les autres tableaux du *Poussin*, et paraît seulement un peu trop magnifique pour une peuplade qui n'était pas encore célèbre par les arts : ce tableau est ce qu'on appelle du beau tems du *Poussin* ; la touche est ferme, le trait net et pur. On reconnaît, par la justesse des ombres portées, l'usage qu'il avait de peindre d'après de petites figures modelées, groupées et drapées, qui lui donnaient par leur disposition tous les effets de lumière et d'ombre. Cette méthode, trop peu employée depuis, éviterait ces effets faux que l'œil sent et qu'il improuve sans pouvoir préciser ce qui le choque, parce qu'il n'y a qu'une manière d'être vrai, et mille de ne l'être pas.

ECOLE FRANÇAISE



n. 81. *la Mort de Saphire.*

POUSSIN

ANANIAS ET SAPHIRA.

N°. 81.

Actes des Apôtres, Ch. IV, v. 1. *Un certain homme nommé Ananias, avec Saphira, sa femme, vendit son champ.*

2. *Et il frauda sur le prix du champ d'accord avec sa femme, et en apporta une partie au pied des Apôtres.*

. . . . . .

7. . . . *Et trois heures après sa femme entra.*

8. *Et Pierre lui dit: femme, dis-moi, est-ce là le prix du champ? elle répondit, c'est le prix.*

9. *Et Pierre s'adressant à elle: vous convient-il de tenter l'esprit de Dieu? voilà à la porte les pieds de ceux qui ont enséveli ton mari; ils t'emporteront.*

10. *Et aussitôt elle tomba à ses pieds et expira.*

Tous les tableaux du *Poussin* ne sont pas d'une égale beauté d'exécution; mais lorsque, dans un âge avancé, il semble avoir perdu quelque chose de son talent comme artiste, cet avantage est remplacé par tout ce que le peintre philosophe a acquis à l'aide de la méditation. Le travail matériel n'est qu'une manipulation plus ou moins parfaite; le dessin n'est qu'un exercice d'adresse; la couleur n'est qu'un don de la nature, et tient souvent à l'organe de la

vue : l'expression même n'est qu'un sentiment momentané, qui peut être fugitif et quelquefois un heureux hasard ; la pensée morale n'appartient qu'au génie ou plutôt à la réflexion.

Pierre, Paul et Jean, apôtres, prêchent à Jérusalem : les nouveaux convertis vendent ce qu'ils possèdent et leur en apportent le prix : un d'eux en soustrait la moitié, et ce mensonge est puni de mort ; il tombe à la voix de St.-Pierre. Ce jugement subit, au moins très-sévère, doit exciter un sentiment purement humain dans les assistans : le sentiment religieux ne doit pas être à leur portée ; tous le témoignent par des expressions différentes ; le personnage frappé de la parole apostolique tombe : il n'est pas mort, il meurt ; et tous ses traits sont défaillans sans contraction ; son ame se retire sans résistance ; mais cette action excite plus d'improbation que d'effroi : l'homme qui le releve regarde l'apôtre et lui dit : *comment avez-vous pu commettre cette action ?* Cependant l'indignation est contenue par le respect : une femme se jette sur le mourant ; celle-là n'est occupée que de lui ; ses yeux

sont

sont égarés, sa bouche est convulsive, mais rien ne grimace; une femme avec une pantomine du commun dit : *quel homme méchant!* et sa voisine la tire par le bras et lui dit : *ne restons pas là, allons-nous en d'ici;* tandis qu'un homme, sur le second plan, dont les traits annoncent un caractère plus ferme, prononce anathême contre les trois disciples : la moralité du trait historique est ainsi conservée. Un peintre commun n'eût cherché à exprimer que l'effroi des assistans; les uns auraient fui, les autres seraient tombés prosternés devant le terrible juge.

Le visage de St.-Pierre n'est animé que d'une sainte colère, sans passion, sans emportement : St.-Paul, qui croit depuis peu, est un peu étonné de l'exécution, et le jeune St.-Jean est un peu insignifiant, sa figure est courte.

Le fond du tableau est historique; c'est le temple de Salomon où l'on monte par un escalier de cent degrés; au bas est la piscine miraculeuse que l'ange venait agiter tous les jours; un docteur de la loi, ou plutôt un vieux médecin, soigne un malade qui attend l'heure. Ces deux figures ne paraissent

pas en proportion, et leur couleur est trop décidée pour le plan où elles se trouvent; ces figures feraient les devants d'un tableau où les personnages seraient plus petits. On a reproché aux paysages du *Poussin* de manquer d'air; mais il faut observer que sous le ciel de l'Italie, l'air est moins dense, moins vaporeux, plus transparent qu'en France et qu'en Hollande; c'est par cette raison que les couleurs y sont plus vives et plus brillantes.

ECOLE FRANÇAISE

6. P 5.°

n°69 L'Enlevement des Sabines

POUSSIN

ENLÈVEMENT DES SABINES.

N°. 69.

Tite-Live, Liv. 1. *Déja toute la nation des Sabins était arrivée avec ses femmes et ses enfans : on leur offrit l'hospitalité pendant qu'ils parcouraient la ville, examinant le site, les murailles, les nombreux bâtimens ; et s'étonnant que les affaires des Romains eussent ainsi prospéré en si peu de tems. A l'heure du spectacle, lorsque tous les esprits et tous les yeux y étaient attachés, tout à coup, au signal convenu, la jeunesse romaine s'élança en armes et enleva les filles : chacun ravissant celle que le sort lui présenta. Les plus belles étaient conduites à des patriciens par des hommes du peuple, auxquels ils en avaient donné la commission.*

Ce tableau a toujours joui d'une grande réputation, et passe pour un des chef-d'œuvres du *Poussin* : il l'est par l'expression des têtes, par la beauté du dessin, la pureté des contours, la grandeur et le choix des formes : les hommes sont grands, robustes et guerriers ; ce sont les fondateurs de la ville conquérante et dominatrice ; leurs armes ne sont point encore enrichies des dépouilles du monde ; ils ne sont encore couverts que de lames de fer ; leurs étoffes

sont de couleurs écrues ; le seul Romulus a de la pourpre ; son profil paraît historique, d'après une médaille antique. Si le peintre eût laissé agir son imagination, il eût cherché plus de noblesse dans les traits : le reste de son attitude a toute la dignité du commandement. Il donne le signal convenu ; il lève le pan de son manteau et commande en chef qui prévoit les suites de l'expédition, mais qui ne s'en étonne pas. Les ravisseurs ont tous le caractère et la manière d'exécution que comporte leur âge. Un grand romain, dans l'âge viril, s'est emparé d'une femme forte et belle ; ses bras nerveux l'embrassent et l'enlèvent sans capitulation ; il ne la demande pas, il s'en empare ; il ne prie pas, il ravit, et remet à un autre tems le soin de calmer son désespoir. On pourrait croire que le ravisseur n'est que le ministre, et que la femme enlevée est *Hersilie destinée à Romulus*. Un père fuit épouvanté : cette figure, sur le premier plan, revêtue d'une draperie jaune, est d'une étude très-savante de l'indignation et de l'effroi ; mais ces deux passions semblent trop étudiées : c'est moins un homme effrayé qu'un

qu'un modèle qui pose l'attitude de l'effroi ; le sentiment peut aussi sentir le mannequin.

Cependant à l'extrémité droite du tableau, un jeune homme entre en composition avec la mère, qui semble se laisser toucher ; il la repousse avec ménagement d'une main suppliante et de l'autre attire à soi la jeune vierge qui a cherché un asîle entre les genoux de sa mère et s'y cache la tête, se croyant ainsi toute en sûreté. La nature a dit au jeune ravisseur que la violence ne lui est pas si nécessaire, il peut prétendre à plaire ; son visage dit à la mère : « Laissez-la moi, je l'aimerai, j'en aurai soin. » Ce groupe est un épisode plein de nature et de sentiment : on devine dans l'attitude du jeune homme qu'il a choisi celle qu'il veut enlever. Un autre homme, vers le milieu du tableau, au second plan, enlève, mais non pas pour lui, une jeune fille qu'il remet à un chef à cheval : la tête du ministre est commune, ses traits grossiers. A côté et sur le même plan, un homme nud et casqué, outre l'inconvenance du costume, n'est là que du remplissage ; il court le bras levé et n'a point d'adversaire devant lui. On

remarque vers le milieu une vieille femme à genoux, d'un profil noble et d'un maintien plein de dignité : elle semble implorer Romulus ; mais cette figure paraît trop petite pour le plan où elle est. En tout, le tableau, qui est plein d'effet et de mouvement, manque d'air ; les contours des figures lointaines sont aussi fermes, aussi décidées que celles des devants : l'architecture annonce bien le commencement de Rome, peut-être seulement un peu trop riche pour une peuplade nouvelle ; mais c'est l'ébauche de Rome, et le droit ou plutôt le devoir du peintre, comme celui du poète est d'embellir ce qu'il touche.

ECOLE FRANÇAISE.

3. p. 6. o

6. p 1. o

n° 80 La Femme adultère.
POUSSIN

LA FEMME ADULTÈRE.

N°. 80.

Ev. Jean, Ch. VIII, v. 5. *Les Scribes et les Pharisiens amenèrent une femme surprise en adultère, et la mirent au milieu.*

4. *Et ils lui dirent : maître, cette femme a été surprise en adultère.*

5. *Moïse par la loi nous ordonne de la lapider. Vous donc, que dites-vous?*

6 . . . . . *Et Jésus se baissant écrivit sur le sable ;*

7 . . . . . *Et il leur dit : Que celui de vous qui est sans pèché lui jette la première pierre.*

Ce tableau paraît être de ce qu'on appelle le beau tems du *Poussin*, le tems où il peignait le mieux, mais pas encore celui où il pensait le plus profondément. On ne peut cependant rien desirer dans la figure de la femme qu'un peu plus de jeunesse ; elle donnerait plus d'excuse et aussi plus d'intérêt au sentiment de pudeur, de confusion, de remords, qui est exprimé dans toute sa personne : son attitude est dans un abandon plein de grâce, et le désordre de ses vêtemens dit qu'elle vient d'être surprise; mais la décence est respectée, et dans toute

l'attitude de sa personne, on voit que si l'honneur est perdu, l'honnêteté ne l'est pas ; elle est humiliée, et n'est point avilie.

Ce n'est pas avec un tel maître qu'il faut ménager les expressions : la figure du Christ est manquée ; ce n'est pas le Dieu de clémence et de miséricorde ; la figure est courte, la tête manque de divinité, les bras sont trop longs, mais tous les autres personnages sont en action. A gauche, voyez comme ce pharisien en tunique verte, a le masque de l'hypocrisie : ce teint livide sur des joues maigres, ces yeux ardens et envieux, cette contenance resserrée, peignant le caractère d'un homme qui se tient renfermé et ne se développe jamais; et l'homme qui le poursuit du geste en lui disant : « Eh bien ! l'homme habile, qu'avez-vous à dire ? Faites mieux. » Un voyageur n'hésiterait pas à prononcer que ce tableau a été fait en Italie, dans ce pays où la pantomime est un langage qui précède toujours la parole; on n'a pas assez observé cet avantage des peintres d'Italie sur ceux de tous les autres pays. En Italie, le langage est une peinture : deux hommes qui causent font plus de mouve-

mens

mens et de gestes que n'en font ailleurs deux hommes qui disputent; comme aussi tous les signes extérieurs des affections sont plus prononcés; les modèles posent continuellement des caractères et des expressions dans les rues et sur les places publiques : le peintre n'a qu'à imiter; ailleurs il faut qu'il suppose et qu'il imagine.

A droite du tableau, un publicain roux, et dont le teint le dirait, quand même les cheveux seraient cachés, se retire en regardant la scène, et son regard est déja délateur. Vis-à-vis le Christ, un docteur de la loi n'a que le sourire de la supériorité, et l'on voit bien que c'est lui qui est défié de jetter la première pierre : son costume est hébraïque; on est seulement étonné qu'il soit pieds nuds; le grand prêtre avait une chaussure prescrite, ce qui prouve que les hommes aisés en faisaient usage.

Jésus vient d'écrire sur le sable; et un Saint-Jean, dont la tête est belle, comme l'Antinoüs, explique avec onction et avec complaisance, le sens des paroles écrites, à un Néophite qui commence à en saisir le sens et les admire déja.

Dans le lointain, une femme, mère, se tient modestement éloignée du lieu de la scène : quel personnage y ferait-elle? Par un sentiment délicat, le peintre a su la mettre à sa place. Le site est une place isolée : il y a dans les grouppes des maisons plus de solitude que dans les paysages de beaucoup de tableaux. Cette solitude des compositions du *Poussin* est un des charmes indéfinis qui y arrête : on se promène dans ses rues comme on voyage dans ses paysages ; le ton gris du fond indique l'heure du jour.

ECOLE FRANÇAISE

1.P 3.°

n.° 85. L'Assomption de la Vierge.

POUSSIN

ASSOMPTION DE LA VIERGE.

N°. 85.

Ce petit tableau est remarquable par sa couleur qui, sans être très-brillante, a quelque chose de céleste. Le ton pur qui y règne suppose un air plus transparent que celui de l'atmosphère terrestre que le grouppe vient de quitter et dont on aperçoit encore quelque chose dans le lointain qui se trouve au bas du tableau. Le grouppe voyage et monte : il est en chemin vers le ciel ; la tête de la Vierge est d'une béatitude touchante ; elle voit déja la place qui l'attend ; elle vient de renaître dans son immortelle jeunesse et s'élève ravie vers l'éternelle félicité. Les anges la supportent avec un choix d'attitudes toutes respectueuses et senties avec délicatesse ; l'un pose la main sous son pied, l'autre supporte légèrement son bras, aucun ne la touche que le moins possible : ils sont des anges ; mais elle est la Vierge, mère d'un Dieu ; et le peintre, obligé de les rendre visibles par des formes

humaines, n'a point oublié que leur substance est toute spirituelle. On pourrait critiquer une des figures d'anges, vêtue d'une draperie jaune : cette figure paraît trop longue; elle est droite, même roide et sans mouvement. Critiquer un grand maître, ce n'est pas le déprécier, c'est avertir que les imperfections dans les plus belles productions de l'art sont seulement beaucoup plus rares que dans les productions communes.

ECOLE FRANÇAISE

2. P

2. 6

P

1. 7.°

n.° 84. *La Sainte Famille dans un paysage*

POUSSIN

LA SAINTE FAMILLE

DANS UN PAYSAGE.

N°. 84.

Ce sujet a été traité par tous les peintres : il est intéressant par lui-même comme tous les sujets de nature, et il se prête au talent et à l'invention. Tous les âges de la vie y sont placés avec des caractères distinctifs ; la fraîcheur virginale d'une jeune mère, la beauté noble et douce d'une femme vieille, la maturité vigoureuse de l'homme laborieux, la grâce divine d'un enfant délicat, et la grâce naturelle d'un enfant robuste.

Toutes les têtes de ce tableau s'éloignent du style grec et antique ; le peintre est en Judée. *Le Poussin* étudiait aussi le caractère des têtes des nations, qui toutes ont une physionomie native et indigène : il a répété ici dans le visage de la Vierge les mêmes traits qu'il a cherchés dans la tête de *Rebecca* ; et l'une et l'autre sentent un peu l'essai et le tâtonnement, comme quand on veut sortir des formes et des idées admises

et convenues. La figure de Saint-Joseph, dans l'ombre, est d'un transparent très-savant, et sa tête forte et virile est d'un caractère qui ne tient d'aucun autre. *Le Poussin* réservait le style pur et antique pour les tableaux de la mythologie et pour les sujets grecs ou romains : mais ses tableaux de religion ont un autre style : il plaçait toujours son chevalet dans le pays où s'était passée la scène : le paysage est de Syrie. On aperçoit cependant au milieu des fabriques une flèche qui s'élève et qui fait craindre d'entrevoir un clocher : les minarets n'y ont été élevés que par les enfans de Mahomet.

L'heure du jour (le soir) est bien indiquée.

ECOLE FRANÇAISE

P
9. 8°

n°71. *Le Tems fait triompher la vérité*
POUSSIN

ALLÉGORIE,

LE TEMS ENLÈVE LA VÉRITÉ.

N°. 71.

Il est rare que les allégories réussissent en littérature, parce qu'il faut toujours les expliquer; et comme nécessairement il faut recourir à la lettre pour expliquer un tableau allégorique, c'est expliquer une explication, c'est-à-dire, embrouiller ce qui est confus. La peinture doit rendre la nature; et dans la nature il n'y a point d'allégorie. Ce genre fut de mode en Italie au tems des Concetti et des Sonnets, apparemment à cause du mot *ut pictura poësis*.... Le premier mérite que peut avoir une allégorie, c'est d'être claire et simple; la pensée doit être grande, et le sens doit être moral : l'allégorie peinte ici par *le Poussin* a ce mérite. Le tems enlève la vérité; voilà une pensée grande et juste: la vertu s'en afflige, et le crime s'en réjouit; voilà le but moral. L'une sous l'emblême de l'histoire armée de son poignard et tenant

son flambleau, la suit des yeux et la regrette; l'autre, sous les traits de la discorde, sourit du sourire des furies. Cette figure de la discorde est belle; son rire est sardonique : le dessin du raccourci est savant : ce n'est pas une Euménide, c'est la discorde; elle tient dans sa main la pomme fatale. La figure de l'histoire est moins belle; les formes sont maigres; la tête pourrait avoir plus de noblesse, quoique l'expression ne laisse rien à desirer. La tête du tems est un peu commune; les personnages allégoriques doivent avoir de la divinité; leur modèle ne se trouve que dans l'imagination; et là, elle n'est gênée par aucune entrave et doit produire un Beau-idéal. La figure de la vérité est vraie, quoiqu'on puisse trouver quelque imperfection à l'emmanchement du col sur les épaules. Le ciel est poétique; la vérité se perd dans les nuages. La couleur du tableau est grise et trop peu brillante; mais il paraît que c'est le tems aussi qui a enlevé la couleur.

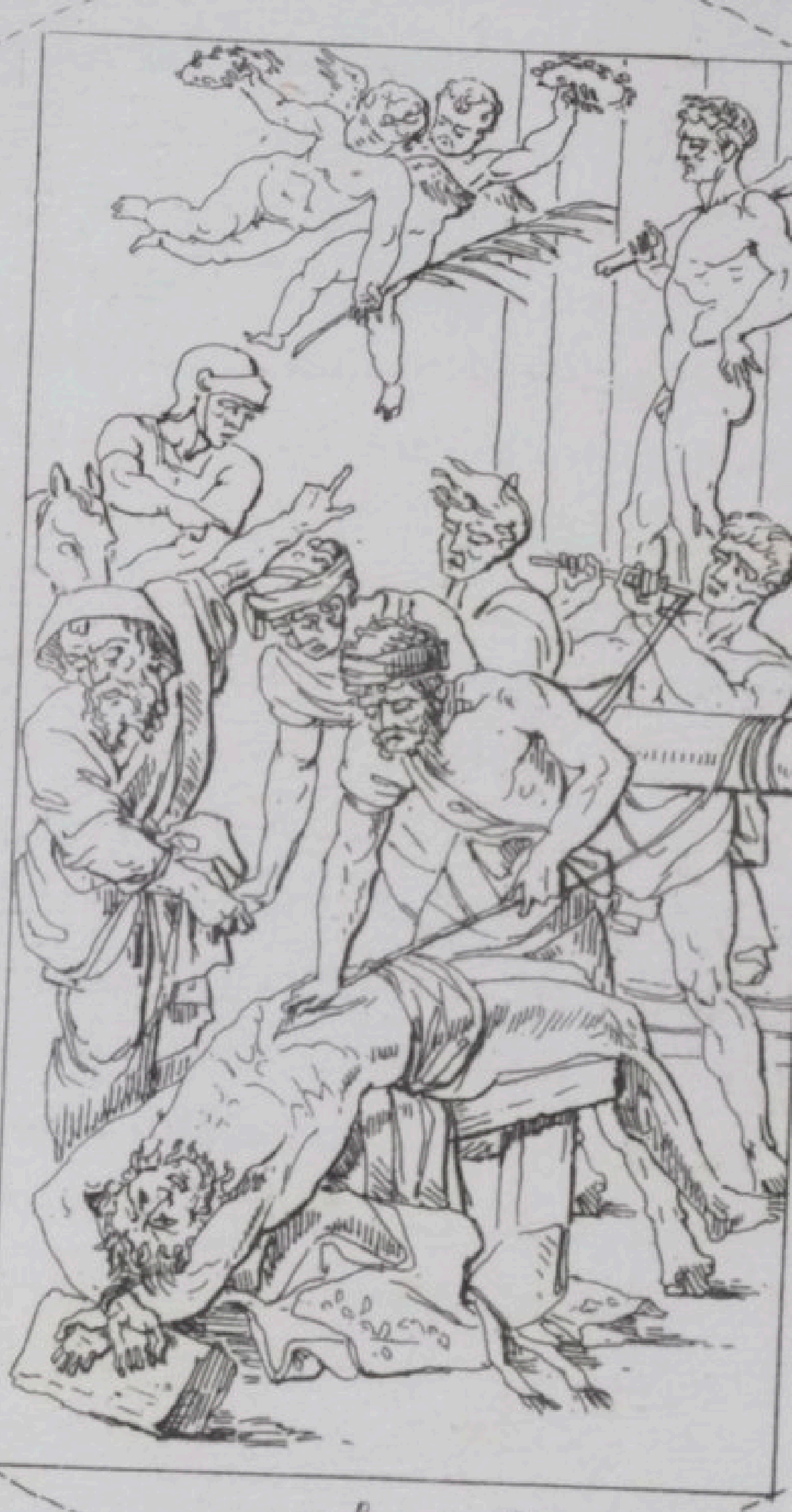
On a indiqué une autre explication de ce tableau; on suppose que le tems révèle la

la vérité, et qu'ici il l'enlève pour la rendre aux hommes; mais cette pensée est moins généralement vraie : car le tems détruit plus de vérités, surtout de vérités historiques, qu'il n'en découvre ; et plus un évènement est reculé, plus la nuit des tems le rend obscur et incertain. La composition du tableau indique assez que l'idée du peintre est que le tems enlève la vérité à la terre, et la transporte au ciel, où l'éternité l'attend; et c'est-ce que dit aussi le génie qui l'accompagne, et qui tient un serpent en cercle, symbole connu de l'immortalité.

Le bas du tableau indique les sommités d'une montagne très-élevée ; on y distingue le cratère d'un volcan ; le peintre a voulu désigner ainsi le puits au fond duquel on dit, selon un adage reçu, que la vérité est cachée : *le Poussin* a trouvé une forme plus poétique pour rendre cette idée vulgaire. Cette vue sert encore à placer la scène dans les airs : on voit la terre loin, au-dessous de soi. *Le Poussin* compose toujours dans sa pensée ; son crayon la suit, mais ne fait que lui obéir : il écrit

sous sa dictée ; c'est un serviteur zélé et adroit, qui fait bien ce qu'on lui dit, mais qui attend l'ordre du maître et ne fait que ce qu'on lui commande.

ECOLE FRANÇAISE



n.° 67. Le Martyre de Saint Erasme, évêque

POUSSIN

LE MARTYRE DE St.-ÉRASME.

(Le fait indiqué par le tableau ne se trouve point dans la Vie des Saints.)

N°. 67.

Ce tableau n'est pas beau, parce que le Beau en peinture ne se compose pas seulement du dessin et du coloris; avant tout il exige la convenance. Un martyr ne doit point être représenté comme un supplicié, dont les traits n'expriment que la souffrance physique; un martyr doit voir les cieux ouverts, et la béatitude doit rayonner sur son visage, sinon c'est un criminel sur la roue, et rien de plus. Si le peintre, forcé par les circonstances, a dû exécuter de commande un sujet atroce et dégoûtant, il faut le plaindre: et il faut encore se plaindre de lui si, au lieu de dérober aux yeux l'action ou plutôt l'opération du supplice, il semble s'être plû à l'étaler, et à ranger ses personnages de manière à ne faire grâce d'aucun détail. Qu'un bourreau, avec le pouce et l'index, tire méthodiquement les intestins d'un malheureux, tandis qu'un autre bourreau les dé-

vide sur un trénil ; que le visage du patient exprime toutes les convulsions de cette effroyable agonie, ce n'est pas là un Saint Martyr que la foi et l'espérance soutiennent contre les atteintes de la douleur et contre les approches de la mort : cette boucherie sacerdotale n'a ni enthousiasme ni poésie. La vue est fatiguée de cette affreuse image : on se trouve heureux de se distraire avec les autres tableaux : celui-ci, isolé, ne pourrait être supporté. Un maître dirait à son élève qui le lui présenterait : voilà des académies bien dessinées ; voilà de beaux caractères de tête ; voilà de belles draperies; voilà même un bel assortiment de figures ; mais votre tableau est mal composé, parce qu'il doit représenter un martyr, et qu'il représente l'exécution à mort d'un criminel. *Raphaël* a peint des martyrs ; mais lui seul a donné presque envie de l'être.

ECOLE FRANÇAISE.

n° 74. saint Jean baptisant dans le Jourdain
POUSSIN

SAINT-JEAN
BAPTISANT DANS LE DÉSERT.

N°. 74.

Ev. Matth. Ch. III, v. 6. *Jean fut dans le désert, baptisant et préchant le baptême pour la rémission des péchés..... Et ils étaient baptisés par lui dans le Jourdain, en confessant leurs péchés.*

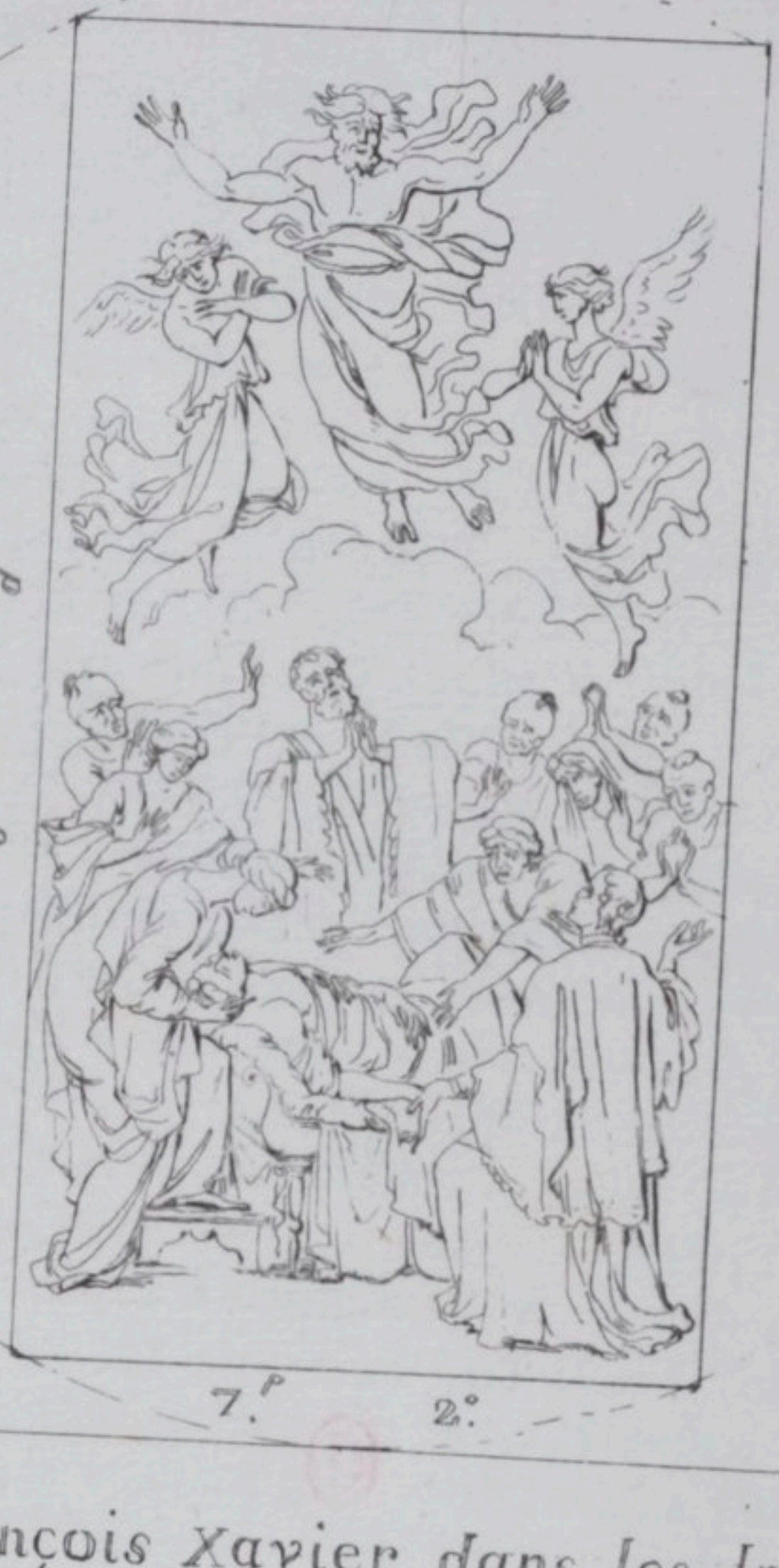
7. *Et voyant beaucoup de Pharisiens et de Saducéens, venant à son baptême, il leur dit : race de vipère, qui vous a montré à éviter la colère qui s'approche ?....*

10. *Car la coignée est déja à la racine de l'arbre...*

L'ARTISTE a su mettre dans son sujet tout ce dont il était susceptible ; il n'y avait là ni moralité, ni sentiment, ni philosophie. Un site agreste et vrai, mais qui n'est cependant pas le désert; ces lointains habités sont encore trop voisins : point d'arbres indigènes qui indiquent le pays, ou plutôt les arbres mêmes sont une invraisemblance ; les déserts de la Palestine n'ont que des sables et des broussailles. De belles figures d'académie ; les deux qui se déshabillent sont du plus beau dessin ; la tête de la jeune femme qui tient son enfant, est d'une curiosité avide et naïve, et les traits du visage ont été faits d'après une

juive charmante. Cette tête est plus dans la nature que n'y est ordinairement le Beau-idéal; sa coëffure, son vêtement, tout est plein de grâce et d'élégance. Les vieillards, docteurs de la loi, qui sont venus observer la nouvelle cérémonie, ont toute l'application attentive que requiert leur mission : on sent que leur rapport ne sera pas favorable à la nouvelle doctrine. Toutes les draperies sont d'un beau choix de plis; par-tout le trait est pur, le pinceau ferme, et le coloris vrai. Ce tableau, pour l'exécution, est du bel âge du *Poussin*; plus tard peut-être il eut fait la figure du St.-Jean moins arrondie, moins fraîche; sentant plus le désert, il l'eut vêtu moins en Hercule. Le sentiment exquis des convenances appartient plus à l'habitude réfléchie qu'au talent. Un beau tableau n'est pas une image bien dessinée, bien coloriée, bien grouppée; il faut avant tout qu'elle soit bien sentie, ensuite bien méditée, enfin bien exprimée : le crayon et les pinceaux ne sont que les outils; la main n'est qu'un instrument; le sentiment est dans le cœur et la pensée dans la tête. Ce tableau pourrait être le chef-d'œuvre d'un artiste du second ordre : il n'est qu'un tableau du second ordre parmi ceux du *Poussin*.

ECOLE FRANÇAISE



n.° 73. S.t François Xavier dans les Indes.

POUSSIN

SAINT-FRANÇOIS XAVIER,

AU JAPON.

N°. 73.

Vie des Saints. *Ils révoquèrent en doute les miracles qu'il faisait, tels qu'une pêche miraculeuse dans une rivière et une jeune fille morte qu'il ressuscita.*

Rembrand a fait une *Résurrection du Lazare*, et c'est un de ses chef-d'œuvres : les costumes y sont imaginaires, et *Rembrand* est excusable : il était peintre coloriste, mais n'était pas poète et historien. A ce titre on ne peut justifier *le Poussin* d'avoir placé une scène au Japon, lorsque son tableau ne rappelle en rien le Japon. Les personnages de femmes y sont drapés à la grecque ; l'habitation ne ressemble point à la structure des habitations japonnaises, et l'on peut croire que la scène se passe à Rome ou à Corinthe. Rien ne rachète ces inconvenances dans un tableau d'histoire ; comme on ne supporterait pas au théâtre une représentation de Mahomet en habit français. Ce procès fait, tout ce qui appartient au grand artiste reste ; dans la composition tout est

gracieux, et la joie miraculeuse est sur tous les visages. La jeune fille qui ressuscite est d'une élégance de forme qui fait rendre grâce au Saint de l'avoir rappellée au monde. Cette jeune figure, dessinée en raccourci, ne perd rien de son agrément et de son expression; elle ne se réveille pas, elle renaît; et tout ce qui l'environne ressuscite avec elle : le personnage du missionnaire est noble, simple et plein d'onction. Le prêtre qui l'assiste est moins étonné qu'édifié; leur costume sacerdotal est historique.

Dans le ciel du tableau est une figure de Jésus-Christ; ces formes emblématiques, qui tiennent encore au paganisme, ne doivent pas faire exemple, surtout dans un tableau d'histoire qui représente un évènement, et qu'il faut bien distinguer d'un tableau de poésie qui admet les personnages allégoriques : l'histoire doit se peindre comme elle s'écrit; l'introduction des divinités figurées n'y est pas permise; les efforts de l'imagination doivent être réservés pour rendre les passions et les caractères : en peinture comme en littérature l'épopée a ses privilèges exclusifs.

ECOLE FRANÇAISE

N.° 83. *La Mort d'Eurydice.*
POUSSIN.

ORPHÉE ET EURIDICE.

N°. 83.

Illa quidem dum te fugeret . . . . .
. . . . . .
Eurydice fuyait, et ne découvrit pas
Un serpent que les fleurs recélaient sous ses pas.
La mort ferma ses yeux. . . . . .

Virgil. Georg. Lib. 4.

Il faut dans ce tableau admirer d'abord la figure principale, celle d'Euridice : elle cueillait des fleurs; elle est encore à genoux; le serpent qui vient de la piquer au talon, fuit; la douleur et l'effroi ont encore de la grâce sur son charmant visage; ses traits sont souffrants et ne sont pas altérés; sa frayeur est sans faiblesse, et toute sa personne est un modèle de simplicité élégante et de grâce naïve et virginale; car Orphée chante encore son hymen que le prêtre vient de célébrer. Ce prêtre debout lui cache sa nouvelle épouse, et il chante encore le bonheur qu'il vient de perdre : mais le reste du tableau ne répond pas à la figure d'Euridice; on peut même, sans blasphême, dire que l'on ne retrouve plus *le Poussin* dans

tous les accessoires. La figure d'Orphée n'a point de grâce et manque de poésie ; il n'y a point d'inspiration dans ses traits ni dans son attitude. Dans l'âge d'or, sur les rives champêtres du Pénée, on ne s'attend pas à trouver cette fabrique en forteresse, réminiscence du château St.-Ange, et ces fumées épaisses qui ne peuvent en sortir que par l'explosion du canon. On ne s'attend pas à voir les ondes poétiques du fleuve, chargées d'une lourde barque, qu'une chaîne de mariniers remonte avec effort et dans l'attitude des forçats, tandis que les matelots disent des injures à des baigneuses, qui leur répondent dans la posture la plus ridicule et la plus indécente. Cette œuvre n'est pas celle du peintre des moralistes et des philosophes ; et si la figure d'Euridice n'était pas un cachet irrécusable, on pourrait croire que quelque prophane s'emparant du paysage du *Poussin*, l'a fait servir de fond à une composition grotesque. Le ciel et les eaux n'ont même pas la légèreté et la transparence accoutumées. *Homère* dort quelquefois ; *le Poussin* a bien pu dormir aussi un moment.

ÉCOLE FRANÇAISE

n° 76. Diogène jetant son écuelle.
POUSSIN

DIOGÈNE A LA TASSE.

N°. 76.

Diogène... *Et comme il se pourmenait par les champs, sur le bord du fleuve, il avisa un rustre qui, pour étancher sa soif, s'agenouilla et puisa de l'eau dans le creux de ses deux mains jointes comme un vase, ... et dont Diogène se prit à dire, et cetui meuble est encore de trop, et jetant à terre son écueille, la brisa.*

Mont. trad.

Le Poussin est un des premiers qui a donné l'exemple de réunir les deux genres, en plaçant des sujets d'histoire dans les paysages. Cet essai a du moins cet avantage de mettre les figures plus en proportion avec les sites. *Vernet*, qui depuis a souvent pratiqué cette méthode, n'a pas toujours suivi cette règle, et l'on ne pardonne la disproportion de ses figures qu'à leur élégance et à leur perfection. Ce tableau de *Diogène* est un des quatre beaux tableaux où *le Poussin* a raccordé des sujets antiques à des paysages vraiment antiques.

Celui-ci est du plus bel effet pour le choix du site, qui représente bien l'Attique et les rives de l'Ilisse. On voit la ville d'Athènes ; et son temple de Minerve, sur la colline, domine toutes les habitations. Sur la rive opposée sont des maisons de plaisance, dont la structure tient encore de la magnificence de la ville : les lointains appartiennent aux sites du devant, et l'ensemble fait un même pays, ce qui n'est pas toujours dans les tableaux de paysage : la végétation est par-tout riche et forte, comme dans les environs d'une cité très-peuplée : ce n'est pas un sol sauvage et agreste, par-tout l'art a ajouté à la nature, et le coloris est gris, parce qu'il est vrai, et que la nature est grise ; mais tout y est en proportion de couleur comme dans la nature : les fonds ne sont pas sacrifiés pour faire valoir les figures, et les figures, sans être brillantes, ressortent. Rien n'étonne l'œil au premier aspect ; plus on regarde, plus le pays s'étend et plus les plans se succèdent sans lacune, et se déroulent à l'œil exercé et même à l'œil qui ne l'est pas, mais qui apprend à voir en regardant longtems.

longtems. Ce tableau est de ceux devant lesquels on peut passer si on les regarde sans attention, mais devant lesquels on s'arrête longtems si on commence à les considérer : tout le feuillé de la partie gauche est d'une vérité très-savante : on ne voit d'abord qu'un tapis vert ; ensuite à l'examen, tous les jeux de la nature dans les replis et les ondulations du feuillage sont rendus par des teintes douces et amies, et sont exprimés sans le secours des troncs tortus et des branchages tourmentés, que les artistes désignent sous le nom de *roman* et de *lazis*. Tout le pays est habité, et tous les sites sont cependant solitaires : l'œil se promène de plans en plans, et de terrasses en terrasses ; il arrive des devants aux lointains, comme on monte une échelle bien graduée sans avoir à franchir aucun vuide d'échelon. La figure du *Diogène* est belle, c'est le cynique ; ce front chauve et ridé, ces yeux couverts, ces joues sillonnées, ces contours équarris, ce manteau sale et sans couleur, tout dit l'homme qui n'a ni sentiment, ni besoin ; il jette sa tasse de bois,

comme un meuble de luxe, en voyant l'homme qui boit dans le creux de sa main.

ECOLE · FRANÇAISE

5.P 5.P

n.°78 Les Aveugles de Jéricho

POUSSIN

LES AVEUGLES DE JÉRICHO.

N°. 78.

Ev. Mat. Ch. IX, v. 27. *Et Jésus passant, deux aveugles le suivirent, criant et disant : ayez pitié de nous, fils de David.*

28. . . . *Ils s'approchèrent, et Jésus leur dit : croyez-vous que je puisse vous guérir ? ils lui disent, oui Seigneur.*

29. *Alors, il toucha leurs yeux, disant : qu'il vous soit fait selon votre foi.*

30. *Et leurs yeux furent ouverts. . . . .*

PAR-TOUT où le sentiment offre une prise, *le Poussin* la saisit : celui de la foi semblait échapper à l'expression. Deux aveugles sur le grand chemin entendent passer l'Homme-Dieu, qui guérit par des miracles : ils s'approchent, sûrs d'être guéris. L'un qui est touché de la main divine voit déja ; l'autre ne doute pas qu'il ne soit près de voir. Le premier avance la main pour toucher ce qu'il voit ; l'autre, avec la même confiance, porte d'avance les mains en avant pour toucher ce qu'il va

voir. Un observateur penché, et dont on ne voit que la moitié de la tête, y regarde de près et s'assure du miracle en homme qui n'est pas disposé à croire sur parole. La figure du Christ est une des plus belles que *le Poussin* ait dessinées. Toute la figure est pleine de grandeur et de divinité : sa main se pose, opère le miracle et ouvre l'œil à la lumière. L'expression de la tête est noble et bienfaisante ; le bel ensemble et la juste proportion de toute la personne annonce quelque chose au-dessus de l'humanité. Le groupe des trois figures d'apôtres prend part à l'action par des sentimens différens et conformes à leur âge. L'adolescence regarde avec intérêt, mais sans étonnement : l'âge mûr médite, et la vieillesse adore en silence. Aucune pensée morale n'échappe au peintre des philosophes : le paysage est d'une grande richesse de belles fabriques antiques. On entrevoit les murs de Jéricho et le site est les approches d'une ville : le ton est aussi plus vaporeux et plus aérien ; c'est un des plus parfaits tableaux par la pensée et l'exécution. On retrouve sur le second

plan

plan à gauche, ce qui revient souvent dans les compositions du *Poussin*, une jeune femme debout, tenant son enfant dans ses bras. *Le Poussin* pensait peut-être que les sujets d'élite de la nature avaient le droit exclusif d'être répétés.

Aucune convenance n'échappe au peintre : il n'y a point ici un grand concours de peuple, point d'assemblée. Le miracle se fait en passant ; deux ou trois témoins seulement prennent part à l'action : la scène se passe sur le grand chemin.

Le Poussin avait reçu une éducation libérale ; et les artistes qui sont obligés de commencer l'étude des lettres et de l'histoire, en même tems qu'ils étudient leur art, à l'époque où ils choisissent un genre, éprouvent combien la connaissance de l'histoire et des lettres leur manque, lorsque pour traiter un sujet ils sont obligés de rechercher la page de la traduction toujours imparfaite qui en rend compte ; la poésie surtout ne se traduit pas ; les images du poète, qui surtout seraient nécessaires au peintre, sont perdues en passant d'une langue dans une autre.

En étudiant la composition du *Poussin*, on voit qu'il était pénétré non-seulement de la page qui dit le fait, mais du livre entier qui dit ce qui précède et ce qui suit, et donne ainsi le caractère, du tems, du pays, de la nation, de l'homme. Pour peindre un sujet de l'Iliade, il faut savoir par cœur *Homère*.

ECOLE FRANÇAISE

n.°82. *L'Hyver ou le Déluge.*

POUSSIN

LE DÉLUGE.

N°. 82.

Genèse, Ch. VII, v. 17. *Le déluge se fit sur la terre pendant quarante jours, et les eaux augmentèrent et elles élevèrent l'arche en haut.*

18. *Elles inondèrent tout, et remplirent toute la surface de la terre, mais l'arche était portée sur les eaux.*

19. *Et les eaux couvraient toute la terre, et les montagnes élevées furent couvertes sous le ciel.*

20. *L'eau s'éleva de quinze coudées sur les montagnes.*

21. *Et toute chair qui avait vie sur la terre fut détruite....*

Ce tableau, le plus beau qui soit sorti de la main des hommes, est aux autres productions de la peinture ce qu'est dans la sculpture l'Apollon, supérieur à tout, parce qu'il a franchi les règles communes et a fait mieux que ce qu'elles prescrivent. Après avoir imité la nature, *le Poussin* voulut faire ce qui n'avait plus de modèle, et la peindre telle qu'elle avait dû être : son génie remonta la longue série des siècles, son imagination lui peignit d'abord son sujet

tout entier, et son tableau dut se trouver fait avant d'être transporté sur la toile.

La couleur de ce tableau ne ressemble en rien à la couleur d'aucun autre tableau; il n'y a pas une seule teinte franche et la couleur n'est pas grise; il n'y a pas un seul coup de pinceau brillant, ni un seul coup de force, et le coloris n'est pas froid: on ne peut pas dire d'où vient le jour, parce qu'il est réfléchi de tous côtés par les torrents d'eau qu'il traverse; tout est noyé, même la lumière, et le disque du soleil paraît dans le fond du tableau *comme un œil crevé.*

Ce n'est pas le commencement ni la fin du Déluge, c'est sa période moyenne lorsque les eaux s'approchent déja des sommités; les habitations basses sont englouties; les flots ont gagné le toît des habitations élevées, et ce qui reste du genre humain n'a plus d'asyle que sur des planches flottantes; la destruction va consommer son ouvrage; les eaux supérieures tombent d'à plomb par leur volume et par leur poids; les eaux inférieures sont stagnantes, chargées de limon; elles ont perdu tout leur ressort et tombent

salies

salies et sans élan, telles qu'on les voit au milieu du tableau dans cette cascade qui entraîne une barque et les restes d'une famille. La désolation a couvert le globe; le désespoir n'a plus d'expression sur ces visages lavés et dans ces membres lassés de lutter contre la mort : les draperies appésanties par l'eau n'ont plus d'élasticité et semblent des éponges ternes. Toute pitié a cessé; personne ne songe à donner assistance, excepté l'amour maternel qui a survécu à la nature : une mère, prête à se sauver un moment, élève dans ses bras son enfant, que le père, déja en sûreté sur un roc, tâche d'atteindre; mais la distance laisse encore le succès douteux : cette scène est le chef-d'œuvre du sentiment.

Sur la gauche du tableau, ce reptile qui serpente vers les dernières sommités, dit assez que toute créature vivante a péri dans les eaux : ce serpent est une idée symbolique.

Ce qui rend ce tableau supérieur à tout, c'est la pensée qui couvre toute la toile, et le coloris, qu'on pourrait appeller *autochtone*, parce qu'il est né de lui-même, et

qu'il n'a d'autre origine que dans le cerveau du peintre. Ce chef-d'œuvre, ou plutôt cette œuvre entièrement originale, parce qu'elle n'a pas son modèle, même dans la nature, n'a cependant pas échappé à la critique et n'est pas exempte de reproche. On accuse la touche d'être molle et cotoneuse; est-ce défaut, ou l'artiste l'a-t-il voulu ainsi, prévoyant que ce défaut ajouterait à l'effet? Pour prouver le défaut, il faudrait qu'un autre pinceau ferme et net eût traité le même sujet avec un succès égal: la méditation aurait-elle révélé au *Poussin* que la nature mouillée, détrempée, a aussi une touche molle, spongieuse et cotoneuse? Alors le défaut d'exécution serait un trait de génie de plus, et *le Poussin* en était capable.

MANUEL

DU

MUSÉUM FRANÇAIS.

Seconde Livraison.

MANUEL

DU

MUSÉUM FRANÇAIS.

MANUEL

DU

MUSÉUM FRANÇAIS,

Avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par *Écoles*, et par *Œuvre* des grands artistes.

PAR F. E. T. M. D. L. I. N.

ÉCOLE ITALIENNE.

ŒUVRE DU *DOMINIQUIN* ET DE *SPADA.*

A PARIS,

Chez TREUTTEL et WÜRTZ, Libraires,
quai Voltaire, n°. 2.
Et à STRASBOURG, grand'rue, n°. 15.

AN XI. — 1802.

DE L'ÉCOLE ITALIENNE.

On est convenu de comprendre sous ce nom les peintres qui ont fleuri à Rome, à Venise, à Bologne, à Florence, quoique leur manière soit entièrement différente.

A la renaissance des arts, vers la fin du quatorzième siècle, après mille ans de barbarie et d'ignorance, tout-à-coup la peinture monta à son apogée, s'y maintint quelque tems, ensuite déclina sans pouvoir ratteindre le point d'où elle était descendue, et cette observation est particulière à la peinture : les autres arts eurent leur enfance et leur maturité; Corneille et Racine furent précédés par Rotrou; on avait fait quelques bonnes comédies avant Molière; Montagne, Voiture et Balzac avaient écrit avant Pascal, Bossuet et Fénélon. La notice sur l'école française a essayé de trou-

ver la cause de cette marche particulière à la peinture, dans la nécessité où se trouvèrent les premiers artistes d'Italie de travailler immédiatement d'après la nature, faute d'avoir d'autres modèles. Le hasard aussi fit naître un génie, Raphaël; et la nature est avare de cette production. Tous les arts doivent sans doute imiter la nature, mais elle est plus spécialement le modèle du peintre; il l'étudie matériellement, physiquement avec les yeux du corps; le poète l'étudie avec les yeux de l'entendement et de l'esprit; pour la trouver, il faut qu'il la cherche, qu'il l'épie, qu'il la découvre; le peintre la touche et la rencontre sans cesse devant lui.

Avant Raphaël, le génie italien avait eu des lueurs, et quelques traits lumineux avaient brillé dans le crépuscule; on en peut voir un effet en examinant de près deux tableaux de Mantegna qui sont au Muséum; ils représentent deux allégories

selon l'usage du tems; ces allégories ne sont pas très-claires ; l'ordonnance du sujet est sans liaison , le grotesque y est à côté du sublime ou de ce qui y tend : mais les belles formes y sont annoncées; plusieurs têtes d'expression y sont d'un caractère très-vrai: celles qui représentent les vices, l'ignorance, l'avarice , la fainéantise , la luxure , sont profondément senties et rendues avec un esprit très-juste : on retrouve même dans ces deux tableaux des pensées qui ont été empruntées depuis par des grands maîtres , telles que l'enlèvement de Déjanire par le centaure dans le beau tableau du Guide.

L'école d'Italie est sans contredit celle qui a le plus de poésie , mais elle en retient tous les privilèges, surtout celui des licences : la vénération que le tems seul peut inspirer , fait admettre ces compositions doubles qui se trouvent dans les plus beaux tableaux de Raphaël , telle qu'un pape , porté dans une église où se ren-

contre Héliodore battu de verges ; et dans l'école vénitienne, des turcs et des cardinaux aux nôces de Cana : aussi faut-il bien répéter que ces tableaux ne sont pas beaux à cause de cela, mais qu'ils sont beaux malgré cela.

Ce qui caractérise surtout l'école des peintres italiens, c'est leur profonde connaissance de l'histoire ; outre beaucoup de tableaux de Raphaël et d'autres, voyez, au Muséum, les cartons de Jules Romain, il peint comme Homère décrit; il reporte aux lieux et au tems; il y a dans ces cartons vingt épisodes qui supposent une profonde connaissance de l'antiquité; la pensée traverse les siècles et se retrouve au milieu des hommes, devient contemporaine de l'évènement par les caractères de tête, par les habillemens, par les mœurs, par les habitudes, par tout ce qui marque une époque et une nation ; les artistes Italiens ont dû, sans doute, cet avantage

à leur pays, qui leur mettait sous les yeux les souvenirs et les modèles. Il faut observer aussi que la renaissance des lettres en Italie ayant de beaucoup précédé la renaissance des lettres en France et en Hollande, les peintres ont eu plutôt à étudier les poètes et les historiens, et presque tous les grands peintres d'histoire ont été des hommes instruits et même savans; s'ils ont eu un trait plus pur, c'est que les belles formes étaient moins rares; si leur trait est aussi plus ferme, c'est que le soleil y dessine plus nettement les contours; et si leur coloris, moins brillant que celui des Flamands, est cependant plus chaud, c'est que la lumière en Italie est plus *lumineuse* et produit des oppositions plus tranchantes du clair et de l'ombre; en un mot, si le sol y a produit de plus habiles artistes, c'est que la terre y est plus féconde pour les arts; tout ceci appartient plus à l'école romaine qu'à l'école vénitienne.

Celle-ci, trouvant les premières places prises, s'ouvrit une autre route. Les Romains peignaient ce qu'ils imaginaient, les Vénitiens ne voulurent peindre que ce qu'ils voyaient; leurs rivaux s'étaient emparés du beau idéal, ils s'attachèrent au beau naturel; tout ce qui fut vrai, leur parut beau et bon: ils placèrent toujours le lieu de la scène à Venise et eussent, sans scrupule, peint Platon en habit de sénateur vénitien; mais ils sentirent en même tems qu'il fallait racheter ces inconvéniens par la perfection du travail; ils montèrent leur couleur d'un ton plus haut et soumirent leur dessin à une imitation plus rigoureuse de la nature vivante et actuelle; voulant tout faire comme leur nature, ils firent tout d'après elle, et presque toutes leurs têtes d'histoire sont des portraits. Ils n'avaient pas sous les yeux ces belles formes grecques, nobles, sveltes, gracieuses, élégantes; ils ne cherchèrent point à les inventer;

ils se tinrent aux formes qu'ils avaient autour d'eux; ils peignirent les hommes robustes, musclés, avec des articulations fortement prononcées et des contours modelés; les femmes furent brillantes de fraîcheur et d'embonpoint; ils laissèrent aux Grecques, qu'ils ne voyaient pas, l'élégance svelte de leurs proportions délicates: les Vénitiens changèrent la route; mais constans vers un but proposé, ils y arrivèrent.

En étudiant leur couleur, on est tenté de croire qu'ils prirent aussi d'autres procédés dans la partie mécanique de l'art. L'école de Rome avait fondu ses teintes, et Raphaël, dans son dernier tems, était parvenu à un précieux, à un fini inimitable ou du moins inimité après lui; ses clairs, ses demi-teintes, ses ombres étaient fondues, comme le fait la nature, par des nuances insensibles; mais soit que cette méthode travaillée altérât la pureté vierge des couleurs, soit que la nature se fût ré-

servé le secret de la perfection par les procédés simples et qui lui appartiennent exclusivement, il est certain, qu'excepté un petit nombre de tableaux de Raphaël, tels que celui de la *Sainte Famille*, que l'on voit au Muséum, peu sont montés à ce coloris brillant que les objets reçoivent de la lumière sous un ciel pur; les autres, pour la couleur, restent beaucoup en arrière; et ce n'est qu'en baissant le ton, en descendant de plusieurs notes dans l'octave, qu'ils restent à côté du modèle dans une proportion juste, mais dans un degré très-inférieur. L'école de Venise semble avoir essayé une autre méthode; elle observa que les corps avaient d'abord une couleur propre ou locale, qu'ensuite les accidens de clair et d'ombre qui donnent les reliefs, résultaient de la privation ou de la présence de la lumière, mais tellement que la couleur locale perçait toujours sous les ombres et sous la lumière des parties éclai-

rées. Ils essayèrent d'imiter ce procédé de la nature ; ils couvrirent d'abord les contours tracés avec une teinte locale et plate de la couleur destinée à l'objet ; ensuite, sur la pâte séchée, ils revinrent avec des couleurs liquides et transparentes que l'on nomme en peinture glacis, et superposèrent ainsi des ombres qui participèrent de la couleur locale qui était dessous, et relevèrent ensuite cette couleur locale par des couleurs brillantes et solides pour faire ressortir les saillies lumineuses.

Lorsque les grands tableaux de Paul Véronèse et du Tintoret, restaurés, furent exposés au salon du Muséum, on crut voir un art nouveau ; cette manière ne ressemblait en rien à toutes celles qui étaient usitées ou connues, et les artistes français virent une autre route que celle sur laquelle ils avaient été mis et qu'ils suivaient.

On s'étonna de voir des effets prodigieux sortir de procédés hors de toutes les règles

convenues sur des fonds clairs et azurés, sur les masses d'architecture blanche, que l'on eût cru devoir *tuer* toutes les *chairs* et toutes les *draperies* : on voyait ressortir en relief des personnages vivans et agissans; les spectateurs vus de loin sur le tableau, semblaient en faire partie. Revenu de la première surprise, on dut en rechercher et en étudier la cause; outre celles précitées, on peut en indiquer une purement matérielle; la grandeur du champ du tableau et la foule de personnages dont la toile est couverte, a permis une liberté d'exécution en grand qui ne laisse plus d'attention pour les détails; l'artiste a pu ne s'occuper que de mettre sa composition à l'effet. L'ensemble du tableau, exigeant pour être saisi que le spectateur s'en tienne éloigné, il a pu alors employer des couleurs beaucoup moins broyées et par conséquent plus brillantes, parce que les matières colorantes, lorsqu'elles sont trop rafinées par l'ac-

tion de la molette, s'atténuent dans leurs élémens et se ternissent, cette différence qui est peu sensible dans les couleurs isolées, le devient beaucoup par leur mélange et par leur opposition; c'est la même palette qui produit un tableau gris-sale, et un tableau brillant et pur.

En étudiant aussi de près la *manœuvre* de ces grands tableaux des artistes vénitiens, on reconnaît qu'ils posaient leurs couleurs franches et crues, ne les fondaient que sur la toile; l'usage contraire de mélanger les couleurs sur la palette et d'y préparer ce qu'on appelle des teintes, fatigue d'avance la couleur et nuit beaucoup à la pureté du coloris.

Les écoles de Bologne et de Florence se partagèrent entre le stîle de l'école romaine et la manière vénitienne; ils participèrent ainsi de l'une et de l'autre, souvent par les talens propres de chaque artiste, quelquefois par le talent du même ar-

tiste qui réunit les deux genres en les alliant l'un à l'autre : ainsi le Titien, le Guide, l'Albane suivirent le beau stîle de Raphaël, noble, historique, antique et gracieux, tandis que les Carache et Caravage rappelaient la couleur et le dessin nerveux et indépendant de l'école vénitienne; quelques-uns, tels que le Dominiquin et Spada prirent les deux genres pour s'en faire un qui leur appartînt.

Il est encore remarquable que le génie de l'école italienne sembla s'être épuisé par ses premiers efforts. Le quinzième et le seizième siècle virent fleurir tous les grands maîtres; le commencement du dix-septième, vit encore le Guide; la fin de ce siècle et le commencement du dernier ne virent plus que Carlo-Cignani et le Guerchin; c'était alors que s'élevaient en France le Brun et le Sueur.

VIE DU DOMINIQUIN.

Dominique Zampieri, né à Bologne, en 1581, fut mis par l'Albane, son ami, à l'école des Caraches; et d'abord, ses dispositions ne lui valurent pas la considération des élèves, ses compagnons. On l'appela le *Bœuf*, à cause de sa manière pénible, lourde et fatiguée. On conçoit que le *labor improbus* put vaincre, mais on conçoit plus difficilement que le travail ait pu lui donner le génie; et ses beaux tableaux en sont pleins, ainsi que de poésie, que le travail seul donne encore moins. Ses premiers ouvrages eurent peu de succès, et le plus beau de ceux-ci lui fut disputé; il travaillait en commun avec le Guide, et cet émule soutenu par les rivaux jaloux du Dominiquin, l'empêcha longtems de jouir des succès dus à son talent, on ne voulut pas même rendre justice à son chef d'œuvre; et aussi un de ceux de la peinture, son beau tableau de la communion de Saint-Jérôme, fut déprécié par Lanfranc qui l'accusa de plagiat.

Le Dominiquin rebuté se retira à Bologne, s'y maria, et y fit le plus poétique de ses tableaux, et peut-être de l'école d'Italie, *la Vierge au Rosaire.*

La protection d'un cardinal le servit mieux que son talent; Ludovici, élu pape

sous le nom de Grégoire XV, se ressouvint du Dominiquin, le fit son premier peintre et architecte du Vatican. Le pape mourut, et le Dominiquin perdit ses places : obligé de quitter Rome, il accepta le grand ouvrage de la chapelle du trésor de Naples, que la crainte du poison avait empêché déja le Guide et deux autres peintres d'entreprendre. Cette anecdote prouve que les mœurs du vieux tems ne doivent pas toujours être citées comme modèle. Le Dominiquin fut puni de sa présomption, d'abord par sa méfiance; elle fut telle en lui, qu'il n'osait même pas se fier à sa femme pour préparer ses alimens, et ne vécut pendant ce travail que de ceux qu'il préparait et qu'il variait chaque jour. Il paraît que sa tête affectée de cet état s'affaiblit, et il n'évita point sa destinée : il mourut empoisonné à 61 ans. Soit jalousie, soit altération de ses organes, son ouvrage ne lui survécut pas, et fut détruit.

Dominiquin était d'un naturel modeste et doux, et ce caractère irrite l'envie quand il ne la désarme pas; la jalousie veut être combattue; comme toutes les passions basses, elle s'arrête et s'observe, quand on lui résiste; le calme qui ressemble au dédain, l'irrite, et la douceur l'encourage.

Le Dominiquin jouit peu de son mérite, qui ne fut reconnu qu'après sa mort. Il mourut pauvre, et la haîne disputa encore son héritage à ses enfans.

ECOLE ITALIENNE

n.° 770. *Le Concert.*

DOMINIQUIN

UN CONCERT.

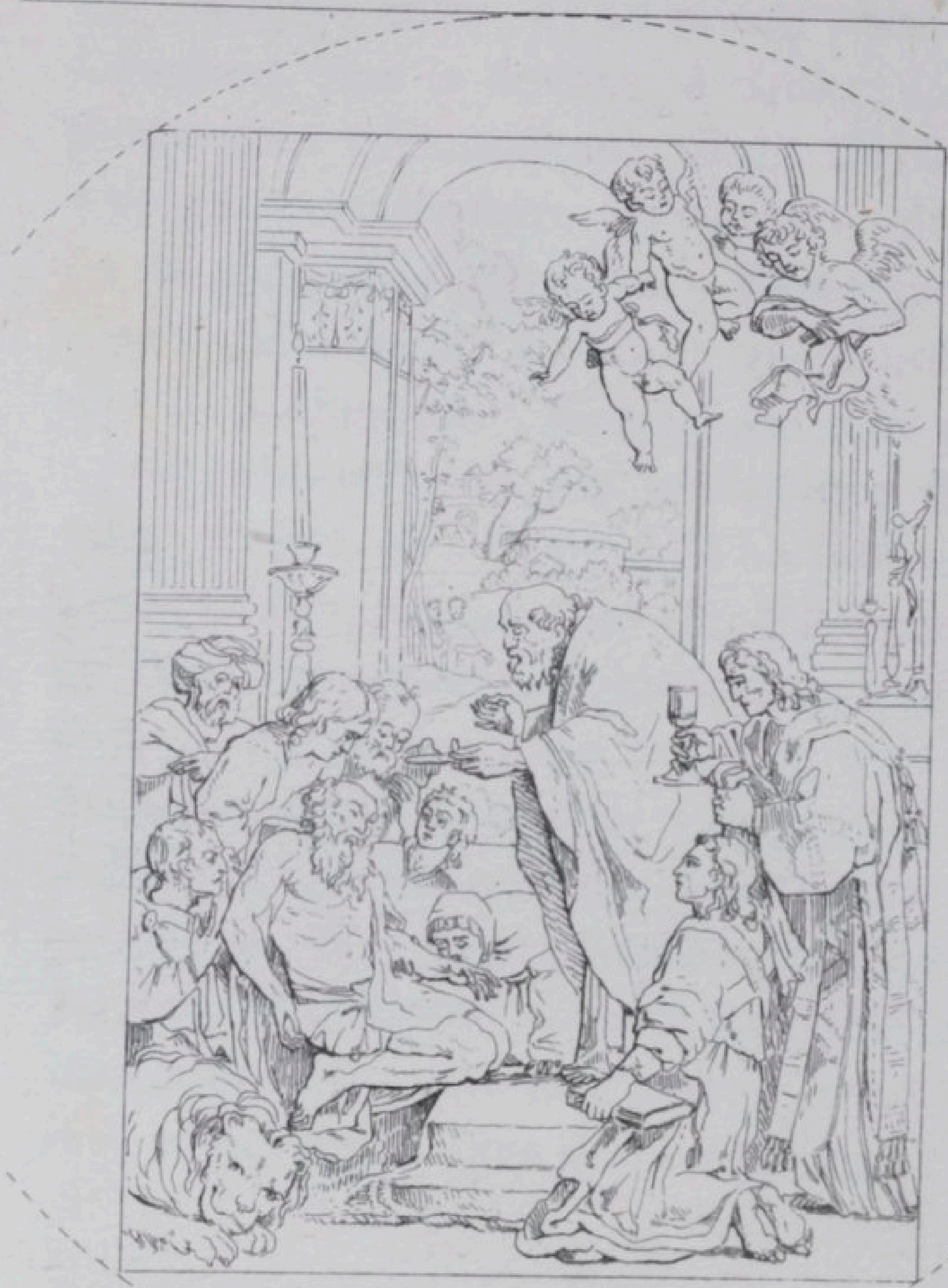
N°. 770.

Ce tableau est composé de quatre portraits; le peintre a voulu réunir tous les âges de la jeunesse : un jeune homme de vingt ans, un adolescent de dix-huit, un garçon de douze, et un enfant de huit à dix ans. Chacun a l'occupation de son âge et l'emploi de son caractère de tête. Ce jeune homme d'une figure noble et régulière préside; il tient l'instrument régulateur, le violon; il indique du bout de l'archet ce qu'il faut recommencer ; son action a de la supériorité, son attitude est magistrale ; et cependant le garçon de douze ans ne s'en laisse pas trop imposer, et rit de la leçon. La couleur de la tête est très-belle ; toute la lumière sur la joue éclairée paraît d'une seule teinte, et tous les plans sont justes, la bouche parle. Dans le coin, à gauche et dans l'ombre, est le musicien de vingt ans; mais les traits de son profil disent qu'il n'est pas destiné aux premiers rôles : il fait

sa partie de tuorbe; il est tout à son affaire, qui l'occupe assez, et ne prend point part à l'action. Sur le devant, à droite, le plus jeune a un rire méchant; il dit du doigt : « paix, laissez-les faire, ils vont vous donner de la mauvaise musique. » Cette tête est d'une méchanceté d'enfant qui rapelle le mot de Lafontaine : Cet âge est sans pitié.

Ce tableau n'est pas un tableau d'histoire, c'est ce qu'on a appellé un tableau de genre; le mérite est tout dans l'exécution et dans l'expression cherchée et rendue, dans le choix des caractères de tête; les draperies sont de costume espagnol et très-belles; les mains sont des études bien dessinées, et l'âge y est conservé; la couleur est forte et brillante, et par les oppositions brusques de lumière et d'ombre, rend bien le jour qui entre dans un lieu fermé.

ECOLE ITALIENNE



7. P 10.

N.° 763. *La Communion de Saint Jérome.*

DOMINIQUIN

LA COMMUNION
DE SAINT-JÉROME.

N°. 763.

La Vie de St.-Jérôme ne parle point de ce dernier acte, où l'on suppose que, sentant sa fin approcher; il se fit porter dans l'église de Bethléhem pour y recevoir le viatique.

LE Poussin place ce tableau à côté de la Transfiguration de Raphaël, et c'est au moins celui qui réunit le plus de beautés, et le moins de défauts : tout y est vrai, historique, convenant, noble, sage, étudié; les lieux, les tems, les caractères des personnages, les costumes, sont tout ce qu'ils doivent être, il n'y a de poésie que ce que l'histoire en admet.

L'ordonnance de la composition est simple, toutes les places sont remplies et tout est à sa place; aucun personnage n'est inutile, et tous tendent à la représentation du sujet.

Le personnage principal appelle d'abord l'œil, et la couleur des chairs caduques et flétries par l'âge, l'emporte encore sur les riches draperies qui l'environnent;

le jeûne, les veilles et surtout une imagination brûlante qui perce encore dans ces yeux caves, qui ne pourront s'éteindre qu'en se fermant à la lumière; tout annonce une âme dont la vie est indépendante, des organes défaillans qui la retiennent encore; cette tête centénaire est noble dans sa décrépitude, ces bras ne peuvent plus obéir à la volonté qui veut les élever encore une fois vers le ciel; ce corps est consumé par le travail et par la pénitence; ces muscles détendus ou desséchés, ces articulations ankilosées qui percent leur enveloppe, toute cette charpente osseuse qui se déjoint et tombe de vétusté, et cet affaissement total de toutes les parties qui pèsent sans réaction l'une sur l'autre, tout cet ensemble annonce les ruines d'un grand monument. Cette figure de St. Jérome est, dit-on, imitée de celle d'Augustin Carache qui a traité le même sujet; en les comparant on ne peut en douter; mais c'est ici un mérite unique, car l'original peut s'honorer de la copie.

Aucun accessoire ici n'est sacrifié au principal; la vieillesse du célébrant est verte et vigoureuse, son attitude garde la dignité

de ses fonctions, et dit son respect pour le saint ; tout son costume est pompeux et conforme au rit grec.

Le peintre a épuisé la nature noble ; ce diacre assistant, va contraster ; ce profil commun, ces cheveux noirs gros et plats, cette physionomie qu'anime la ferveur d'un habitué de paroisse, ce bras et cette main contournés avec une onction gauche, tout caractérise un homme que la nature et la hiérarchie ont mis à sa place, en sous-ordre ; mais ce jeune acolythe à genoux ; tous ses traits peignent la candeur d'une adolescence consacrée au culte religieux ; sa physionomie est douce et tranquille ; son étonnement est sans émotion ; son calme est celui du recueillement ; il n'apporte là aucun intérêt ; il admire le grand personnage dont la réputation a fait tant de bruit, mais il ne l'a pas connu, il ne le pleure pas ; Raphaël n'a rien dessiné de plus beau que cette figure ; ses pieds même ont de l'ingénuité. Toutes les autres figures des assistans sont en scène ; l'un debout, soutient le saint ; la couleur de son teint et ses cheveux lisses et noirs sont d'un natif de la Syrie ; l'autre à genoux, s'avance pour

épier ces derniers momens : cette tête est d'une grande vérité de couleur et d'expression, c'est un disciple, compagnon des veilles, des jeûnes et des macérations du solitaire; il pleure depuis longtems son maître. Cette tête est extrêmement étudiée, il est impossible qu'elle n'ait pas été faite d'après nature. Ste. Pauline est aperçue prosternée et les lèvres posées sur la main du mourant ; le dessin de ce racourci et la couleur dans la demi-teinte, sont remarquables. St. Jérome mourut dans le 4eme. siècle, et le turban dont un spectateur est coëffé, est de trop. Ce tableau est un modèle d'invention, de dessin et de coloris ; la Transfiguration est une plus belle poésie, celui-ci d'une plus belle vérité historique. Toutes les draperies d'ornement d'église sont d'une manière riche et large, les autres sont moins soignées.

Dans les hauts sont trois anges : l'un posé sur un nuage, ressemble trop à un homme accoudé sur un balcon. La pensée du vieux lion affligé et abattu, est poétique et pittoresque.

ECOLE ITALIENNE

n.° 764. *La Vierge du Rosaire.*

DOMINIQUIN

LA VIERGE AU ROSAIRE.

N°. 764.

Ce tableau est une ode de Pindare; le sujet exigeait de l'imagination et du génie, il fallait composer une hymme en l'honneur du Chapelet, le poète devait tirer tout de son propre fonds; il n'y avait là rien d'historique, et tout le poëme devait être d'invention; l'artiste a longtems pensé son tableau avant de le porter sur la toile, il a d'abord voulu rendre le sens mystique du rosaire. Au milieu du tableau, est la Vierge tenant l'Enfant divin, qui, sous l'emblême de roses, répand des graces sur la terre; la figure de l'enfant a bien quelque chose de divin; la figure de la vierge est douce, gracieuse; on pourrait desirer plus de grandeur et de noblesse; elle est au ciel; elle ne doit plus rien avoir d'une beauté terrestre; celle-ci est plutôt jolie que belle, et plus gentille que majestueuse; le groupe des cinq Anges ou génies qui tiennent les emblêmes douloureux de la passion, est d'une beauté admirable et peut-être inimitable; sur des visages d'enfans toutes

les douleurs sont exprimées et variées; un adulte tient la croix, et sa douleur est convenable à son âge; il s'afflige et pleure, mais ne grimace point et ne crie pas; la douleur des petits enfans grimace et crie, mais n'a rien de difforme ni de pénible; celui qui embrasse le faisceau de verges pleure d'une souffrance actuelle; celui dont la main touche avec crainte la couronne d'épines, a une douleur de souvenir; il pleure sur des maux passés; celui qui tient le calice et que l'artiste a placé savamment dans l'ombre obscure, pleure avec amertume; sa douleur est interne et morale; le suaire que tient le cinquième génie, présente une ste. face dont l'expression de souffrance a quelque chose de sacré et de mystérieux, et dont la couleur est magique; rien n'est plus poétique, plus sentimental, plus expressif que ce groupe. L'auteur s'est élevé au niveau de tous les maîtres; c'est la plus belle strophe de son ode; au côté opposé cinq anges de paix et de joie expriment, ou tâchent d'exprimer les évènemens heureux de la vie de Jésus-Christ; mais l'allégorie n'est plus aussi claire, même à l'aide de ses devises volantes

inscrites sur des bandelettes. La figure de l'adulte qui tient un lys, est belle comme figure angélique, tout y est pur comme le mystère qu'elle représente. Au fond, un troisième groupe annonce les mystères glorieux de la croyance chrétienne; l'ange de la victoire triomphe et lève l'étendart de la foi, tout son costume est plus guerrier et caractérise un chef de la milice céleste; le raccourci de cette figure dont tout le corps fuit dans la profondeur du tableau, est correct et élégant; d'autres génies indiquent, mais toujours à l'aide des légendes, la résurrection, l'ascension; on cherche trop, on ne devine pas assez, quelle peut être l'intention d'un génie qui semble tenir sur le doigt un pigeon aux aîles étendues en allégorie; il est présomptueux de montrer aux yeux ce que la parole même ne pourrait expliquer. Toute cette partie haute du tableau est de la poésie lyrique, et de la belle poésie. A droite est placé entre le ciel et la terre un dominicain ou même st. Dominique; on le reconnait à son vêtement blanc et noir, mais mieux encore à sa physionomie. Le peintre a voulu faire un portrait; ces

traits fins, cet œil noir et couvert, ce teint pâle, mais bilieux, cette barbe courte, mais crépue, rappelle l'adroit et zélé promoteur des dogmes ultramontains et le fondateur de la puissance inquisitoriale; il déploie et montre un rosaire, mais en homme qui en est l'instituteur; son geste le vante, le prise et le propose, *ecco il vero*, dirait un italien. On ne peut s'empêcher de soupçonner un peu de finesse et d'épigramme déguisés dans l'expression de la pensée du peintre.

En opposition et dans le bas du tableau, un béat revêtu d'habits pontificaux, semble en extase et paraît remercier st. Dominique d'une invention si bien à sa portée. Il y a ici une idée profonde de l'artiste; on ne peut pas supposer un grand génie à l'homme qui se passionne pour un chapelet, et cette figure représente parfaitement l'une des sept béatitudes, celle des pauvres d'esprit : on voit que le royaume des cieux appartient déja à celui-ci. C'est une vraie étude d'artistes, de rechercher quels traits l'auteur a choisis pour caractériser la simplicité imbécille d'un enthousiaste. Cette face maigre, jaune et enluminée,

dont tous les pores sont ouverts à la transpiration par le relâchement des fibres, ces yeux gros et saillans, ce nez court et dont les narines s'enflent sans prendre d'expression, cette bouche béante et ronde, tous ces muscles tombans et sans ressort, cette habitude d'un corps renversé en arrière et que l'on devine grêle et pauvre sous ces riches draperies. Pasquin existait déja à Rome, et Zampierri peut y avoir pensé en composant ce tableau.

Derrière le pontife sont deux figures, l'une d'un bon anachorète où se trouve répétée la tête de St. Jérôme; l'autre, dont la face pâle et maigre, rappelle assez un pénitent.

Les autres allégories de la partie inférieure, sont belles par l'art plus que par la pensée: deux enfans jouent avec un chapelet, et l'un d'eux, d'un air gravement enfantin, le retient et semble dire à l'autre: *on ne joue point avec cela.* Ces deux figures d'enfant sont d'un beau dessin, forts, musclés, arrondis et d'un beau ton de chair.

On cherche trop le sens moral de ce groupe au second plan, où l'on voit un cavalier armé, fondre, la lance en arrêt,

sur deux jeunes filles qui se réfugient dans les bras l'une de l'autre; mais la beauté du travail fait oublier le sens moral : ces deux têtes de jeunes filles sont du plus beau choix; leur effroi n'est pas de la peur; ce n'est pas la mort qu'elles craignent; leur beauté est pure et virginale : aucune pensée profane, aucun sentiment humain ne l'a encore altérée; leurs formes sont vierges comme leur âme.

Un autre groupe représente un vieillard étendu sur une natte, comme Job, pauvre, nud, souffrant : sa fille se rattache à lui, tandis qu'un soldat, armé d'un poignard, la saisit aux cheveux. Comme peinture, comme ouvrage d'art, tout ce groupe est très-beau; la tête du vieillard est d'une couleur pâle et défaillante; la tête du soldat est celle d'un assassin : l'intention n'est pas douteuse, mais l'expression n'est pas assez déterminée : on voit bien que dans tous les différens états de la vie, il est bon de recourir au rosaire dans les dangers; mais cette pensée, assez difficile à rendre pittoresquement, devait être plus exprimée; sans dire comment elle eût été mieux, on peut desirer qu'elle l'eût été autrement.

Du reste, ce bel ouvrage où le génie qui compose, où le talent qui exécute ont concouru, est également au dessus de l'éloge et de la critique; c'est la plus belle allégorie qui ait été faite et sur un des sujets qui prêtait le moins.

Après avoir été étonné du ton de couleur qui règne en bas, on est ébloui en levant les yeux, par le ton de couleur qui brille en haut.

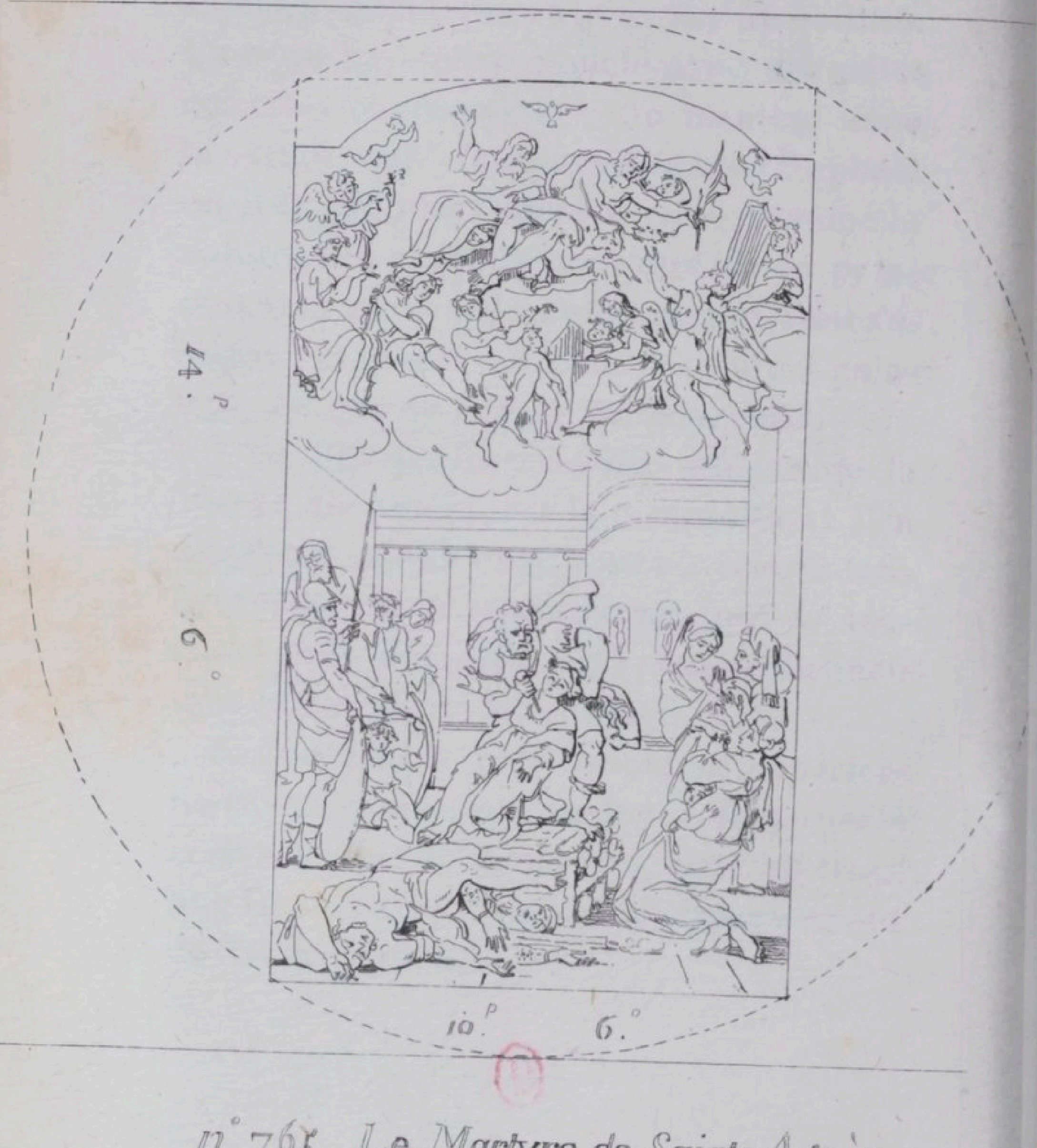
La peinture a comme la musique un Diapazon pour chaque école, ensuite un ton pour chaque maître, et les différens tableaux du même maître ont encore un *la mi la* différent: peut-être la palette sous le ciel chaud de l'Italie a-t-elle plus de portée; comme telle voix a un demi-octave de plus que telle autre voix: en baissant le ton, le chant peut être aussi pur, aussi net, aussi juste, mais il est moins brillant; il est certain qu'à l'œil, ces tableaux du Dominiquin sont plus brillans qu'aucun autre, parce qu'au mérite d'une pâte de couleur locale, posée franche et sans mélange, il ajoute la science des oppositions; le fond est sombre, vague, léger, indécis, lointain; tandis que les objets lumineux sont posés

sur les premiers plans avec un relief de couleur qui ajoute encore à l'effet par la lumière locale qui s'arrête sur les saillies. C'est un bas-relief modelé avec des pâtes coloriées et assorties ; cette manière *singe* la nature, mais n'est pas elle : aussi Raphaël est-il le premier, parce qu'il a, comme la nature, fini et fondu pour être vu de près, sans rien perdre de l'effet quand l'œil s'éloigne : Raphaël est pour les autres peintres, ce que la nature est pour lui.

Une des perfections du tableau de la Vierge au rosaire, est la composition : l'on n'aperçoit aucun vide; tout est rempli sans confusion ; il a sept groupes qui se touchent sans désordre, qui restent distincts sans laisser de vide entr'eux.

Si l'on voulait noter quelques imperfections, on trouverait quelques draperies à la fois molles et roides ; on noterait aussi que l'armure du cavalier est d'une couleur de fer trop bleue.

ECOLE ITALIENNE



n°. 765. *Le Martyre de Sainte Agnès.*

DOMINIQUIN

LE MARTYRE DE STE.-AGNÈS.

N°. 765.

Selon la Vie des Saints d'Adrien Baillet, Agnès, jeune fille de douze à treize ans, n'ayant pas voulu céder aux poursuites de plusieurs hommes puissans, fut par eux accusée comme chrétienne par-devant le préfet, qui la condamna à être décapitée : c'est sans doute d'après quelques autres légendes que le tableau a été composé.

CE tableau doit donc être regardé comme un sujet d'imagination, ce qui ne fait rien à son mérite. La figure principale est très-belle ; c'est bien là une jeune vierge de treize ans ; ses proportions indiquent bien une adolescence près d'arriver à la puberté, et dont les facultés ne sont pas encore développées : sa taille n'a pas encore pris son accroissement ; l'oppression de la tête n'annonce qu'une douleur physique, que l'âme ne partage pas ; elle ne tient plus à la terre, mais le sentiment de l'âge est très-juste ; une fille de vingt ans mourrait avec plus d'altération.

Il y a aussi un grand sentiment de convenance dans les vêtemens, dans l'attitude de la chûte et dans la manière dont le bourreau exécute ; ses mains ne touchant la victime qu'aux cheveux et qu'avec le fer, elle reste intacte en tombant. Cette tête de bourreau est très-belle, en ce qu'elle n'a point de manière ; c'est un homme endurci par l'habitude plutôt qu'un homme féroce. Les autres parties du tableau ne sont pas d'une égale beauté ; on regrette que ces trois femmes soient si rapprochées de la scène et y prennent si peu de part ; on l'excuse pour les deux jeunes dont les têtes sont parfaitement belles ; les deux hommes morts et renversés ne sont pas assez motivés. Le peintre a voulu rappeler que le juge, avant de condamner la sainte, avait essayé de l'épouvanter par la vue d'hommes qui, avec d'horribles contorsions, avaient voulu attenter à sa virginité ; il eût pu placer l'image plus intéressante d'un jeune homme qui, envoyé pour le même crime, fut touché de sa beauté et de son malheur et se convertit à ses pieds.

La figure du juge est trop dérobée à l'œil et trop insignifiante.

La scène dans le ciel partage trop l'attention; de plus, les mystères de la croyance chrétienne se prêtent difficilement à ces images corporelles : ce concert d'anges tient trop à la terre ; on ne s'accoutume pas à les voir avec nos instrumens modernes jouer du violon et de la basse de viole : la harpe et la lyre sont les seuls instrumens de musique céleste.

La couleur de ce tableau, quoique encore très-belle, est cependant moins forte que celles des deux tableaux précédens.

ECOLE ITALIENNE

n°. 766. David jouant de la harpe.

DOMINIQUIN

DAVID JOUANT DE LA HARPE.

N°. 766.

Les Rois, Ch. XXII. v. 1. . . . *David dit au Seigneur les vers de ce cantique, au jour où le Seignenr le délivra de tous ses ennemis et des mains de Saül.*

L'IMAGINATION se forme toujours un portrait de tout homme connu par les actions de sa vie et par son caractère : nous ne connaissons les traits ni de Numa, ni de Nestor, ni de David, et cependant il y a tel caractère de tête que l'on ne pourrait consentir d'appliquer à ces personnages; ici le peintre a rempli toutes les conditions; d'abord ce visage n'est ni grec, ni romain, ni indien, ni persan; il est juif: on reconnaît les traits de cette nation sans mélange, dont rien n'a pu effacer le cachet primitif; cette face, déja vieillie, conserve cependant encore quelque chose du pasteur, vainqueur de Goliath; il y a dans les yeux l'inspiration du poète et du prophète, dans l'ensemble de la physionomie et sur-

tout dans la bouche, une aménité qui annonce un cœur facile et que les charmes de Behtsabée touchent encore; les mains sont belles et bien posées sur la harpe, elles prouvent aussi que l'usage de cet instrument s'était renouvelé dès le quatorzième siècle; sans modèle, l'artiste n'aurait pu en deviner la position: la chaussure est le cothurne des Grecs, et les draperies sont couvertes de laine: on est étonné d'y trouver un manteau herminé comme ceux de nos anciens chevaliers; la forme de la harpe est belle et le sabre de Goliath est un à-propos. Le Dominiquin s'est un peu trompé en mettant sur les bras de l'enfant un livre relié et à fermoir, ainsi qu'une plume dans la main de celui qui écrit. Les Hébreux ainsi que les Egyptiens se servaient pour écrire, de rouleaux de papier et d'un *calamus* ou roseau taillé; la couleur du tableau est harmonieuse sans être très-forte: ce tableau a plus d'une octave de ton au dessous de la communion de St. Jérôme.

ECOLE ITALIENNE

n.° 767. *Renaud et Armide.*

DOMINIQUIN

RENAUD ET ARMIDE.

N°. 767.

Le Tasse, chant...

Armide consultant une glace fidelle,
Donnait à sa parure une grâce nouvelle,
De perles et de fleurs, elle ornait ses cheveux,
Et d'une aiguille d'or en rattachait les nœuds.
Reposé sur son sein, Renaud d'un œil avide
Parcourait enchanté chaque beauté d'Armide;
Son regard languissant lui demande des fers,
Et tout est oublié pour eux dans l'univers.

EST-CE bien à Renaud et Armide que l'artiste a pensé en peignant; on aimerait à croire que c'est plutôt à Angélique et Médor: on trouverait les traits d'une jolie chinoise dans ceux de la princesse du Cathai, et cette tête ronde, fraîche, ce nez en l'air, ces cheveux bouclés conviendraient à un jeune et joli page; mais Armide qui partageait avec son vieux oncle les soins de l'empire et les mystérieux travaux de la magie; Armide qui bientôt va monter sur un char de guerre et prendre les armes, suppose une autre beauté et d'autres

charmes que de la gentillesse, et le jeune héros de 18 ans qui doit combattre et vaincre Argant et Soliman, doit ressembler plus à Achille qu'à Médor : après ces remarques de convenance, il faut aussi voir tout le talent du grand maître dans l'expression des yeux d'Armide, le plaisir y brille dans toute sa jeune et joyeuse ivresse; ces yeux pétillent d'apétit et de volupté; ils ont toute la primeur des premières sensations d'amour; ils étincellent : ceux de Renaud languissent et languissent trop; tout son costume est romain au lieu d'être chevaleresque : l'artiste a cherché dans les proportions du corps à réunir la force avec les rondeurs de la jeunesse; il n'a pas atteint ce but : Renaud ici n'est que Lubin; les deux chevaliers danois dont on n'aperçoit que la tête à travers les branches et le feuillage, ne sont point casqués comme des croisés, on les prendrait pour des cavaliers macédoniens. Tous les ouvrages des grands maîtres ne sont pas des modèles.

ECOLE ITALIENNE

n°768. Enée Sauvant son père Anchise de l'embrasement de Troye.

DOMINIQUIN

ÉNÉE ET ANCHISE.

N°. 768.

Énéide, Liv. II.

. . . . . .

De la peau d'un lion je couvre mes épaules,
J'y charge mon vieux père, et ce poids est léger;
C'est pour lui que les Dieux doivent nous protéger:
Iule prend ma main, et ma femme attentive
Suit de près en tremblant la marche fugitive.

. . . . . .

Il faut dans ce tableau admirer avant tout la tête de la femme d'Énée-Creüse; c'est un modèle de beauté, de pureté, de caractère et d'expression; ce n'est pas une vestale, ce n'est pas une nymphe, ce n'est pas une déesse, c'est Creüse, c'est la mère de famille d'un fils déja grand, c'est son âge, son air de tête, tout ce qui convient; la douceur, la noblesse d'une fille de race royale; la dignité qui se fait aimer et la grâce qui se fait respecter; sa pâleur n'est pas celle de la peur, c'est l'expression d'un sentiment douloureux, mais concentré; elle craint,

mais c'est pour tout ce qui l'intéresse ; tous les muscles de son visage sont tombans par l'effroi, mais aucun n'est en contradiction par l'effet de la crainte ; rien n'a été fait plus beau que cette tête : tout y est beauté et beauté de convenance ; ce n'est pas l'amour qu'elle inspire, c'est l'intérêt et la considération ; on voudrait l'aider, la secourir, la sauver, la servir ; on n'oserait vouloir davantage ; on craindrait de profaner le sanctuaire de l'hymen. La couleur de cette tête est admirable ; on ne voit qu'une teinte de pâleur, et tous les plans sont sentis ; le reste du tableau est beau encore ; la tête d'Anchise a de belles formes dans sa décrépitude ; en leur rendant la jeunesse, on retrouverait les traits de l'amant choisi par Vénus. On sait que la paralysie dont il fut frappé, était un effet de la foudre ; Vénus lui avait prédit cette punition s'il était indiscret ; il ne put se taire. Vénus lui eût peut-être pardonné un sentiment d'orgueil dont elle était l'objet et la cause, mais Jupiter, père et dieu, fut sans indulgence.

L'artiste paraît avoir trop pris Virgile

au mot; il dit bien qu'Enée emporta son père sur ses épaules, mais il ne dit pas qu'il le porta sur son col : on pouvait trouver une position plus heureuse ; la tête d'Enée paraît d'abord commune, mais on y trouve cependant ce caractère de piété religieuse et filiale : ce sont les traits d'un homme de bien, qui croit aux dieux, qui fait en conscience des enfans à sa femme et qui se bat bien pour son pays ; la figure du jeune Ascagne n'est soignée ni pour le choix des traits, ni pour l'expression ; un enfant de treize à quatorze ans doit être plus ému de l'incendie de Troyes et de l'appareil de fuite qu'il voit. Le fond du tableau indique bien la nuit, mais on ne voit pas comment les figures sont éclairées. Si le peintre a voulu supposer qu'elles le sont par la lueur des flammes de Troyes, le ton de couleur ne l'exprime pas assez ; il ressemble trop au jour.

ECOLE ITALIENNE

13.

n.° 771. La Vierge et Saint Antoine de Padoue.

DOMINIQUIN

ST.-ANTOINE DE PADOUE.

N°. 771.

ON ne peut remarquer dans cette composition, que le sentiment d'onction et de ferveur monastique qui anime l'attitude du saint; ces bras croisés, cette tête penchée qui avec le corps et les genoux dessine un S, expriment bien la componction ascétique d'un cénobite.

Pâle, veillant, priant, se consumant pour Dieu.

Ces membres maigres et pauvres ne remplissent pas la robe monacale; on sent par-tout le vide entre l'étoffe et les chairs.

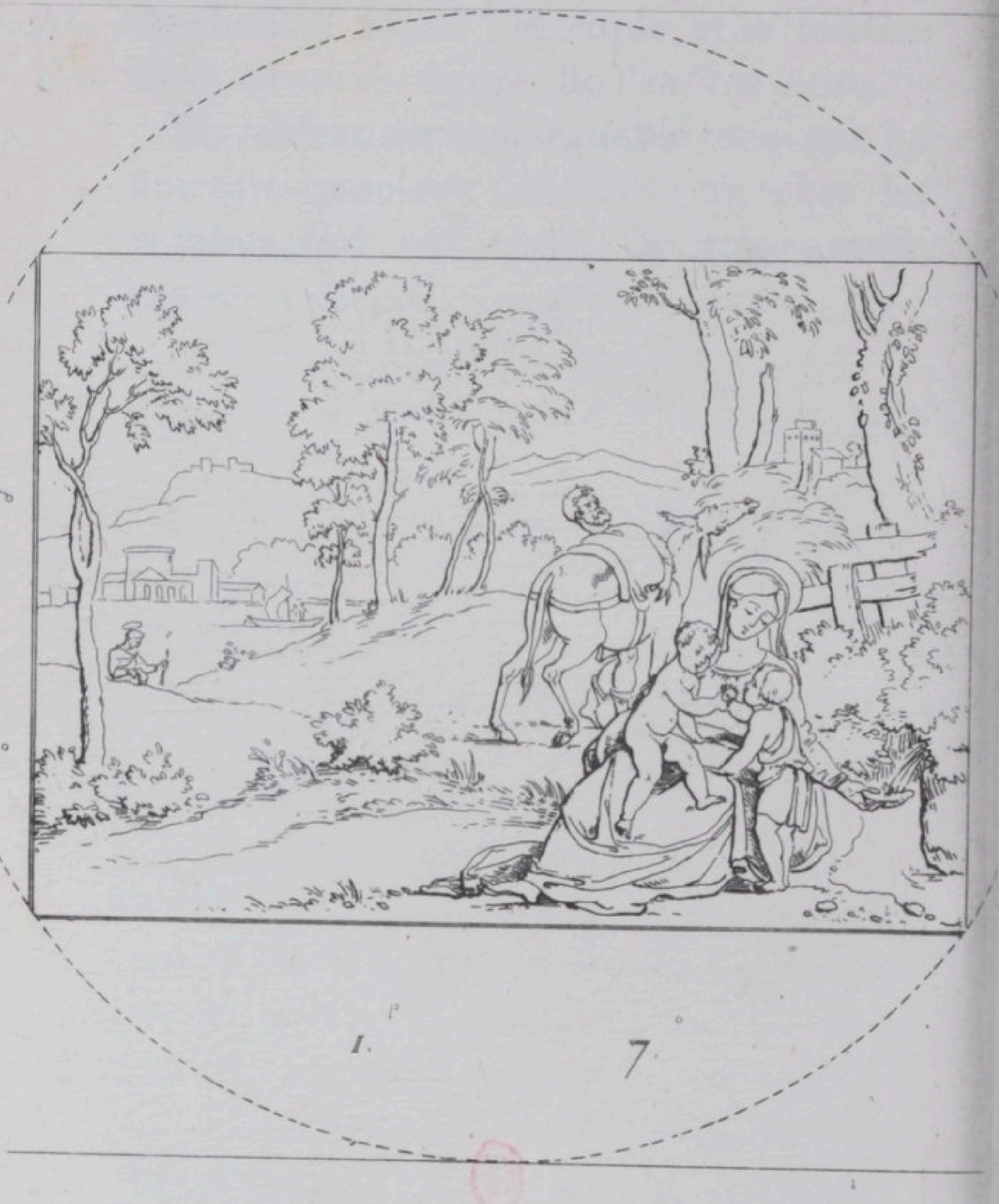
Les formes de la Vierge semblent annoncer celles que devait préférer Rubens; ces contours gras, cet embonpoint de la beauté fraîche et forte, semblent présager la manière de l'école flamande; un bon peintre fait toujours bien, mais on ne peut donner pour modèle que ce qu'il a fait mieux.

L'enfant est gracieux et d'une pose qui annonce plus d'intelligence que n'en aurait un enfant humain du même âge.

C'est un tact très-délicat qui peut seul donner cette pensée à l'artiste, et dont Raphaël a donné l'exemple et le modèle dans toutes ses figures de l'*enfant Jésus*.

Ce tableau est remarquable aussi par un fini très-précieux ; mérite rare chez les peintres qui ont traité de très-grands sujets.

ECOLE ITALIENNE



n.° 772. *La Vierge, dite à la coquille.*

DOMINIQUIN

LA VIERGE

DITE A LA COQUILLE.

N°. 772.

La Vierge à la coquille, la Vierge à l'écuelle, la Vierge au lapin ! Il serait à desirer que toutes ces expressions de collège tombassent en désuétude.

Ce tableau ne peut pas être regardé comme un tableau d'histoire; ce premier genre suppose toujours une exécution en grand ; un groupe seul ne peut être vu que comme un tableau de genre, et alors, on veut une perfection de détail que les grandes compositions de l'histoire n'exigent pas. Un petit tableau d'un grand maître doit être précieux, fini; c'est un chef-d'œuvre en miniature, ou ce n'est pas l'ouvrage d'un grand maître : ici, tout est bien, mais l'artiste qui n'eût fait que ce tableau, ne serait pas au premier rang; au lieu qu'il y a tel tableau de Raphaël, et de la même dimension, qui suffirait pour classer l'auteur.

L'attitude de la Vierge est aisée, naturelle ; on voit bien que son action n'est qu'accessoire ; elle était occupée de l'enfant, et ne s'est détournée que pour le moment ; la tête est trop grosse et n'est pas en proportion ; le Saint-Joseph est hors de la scène ; la couleur du tableau n'est pas très-fine, et le site n'a de remarquable que la solitude qui y règne.

ECOLE ITALIENNE

n.° 773. Timoclée devant Alexandre.

DOMINIQUIN

ALEXANDRE ET TIMOCLÉE.

Nº. 773.

Plutarque *d'*Amiot. Prise de Thèbes. *Car après que le soldat se fut rempli de vin et de viande au souper, sans porter respect à l'honneur ni à la race de cette dame, lui manda qu'elle vînt coucher avec lui, encore ne fut-ce tout ; car il lui commanda de lui dire où elle avait caché son argent. Plût à Dieu que je fusse morte cette nuit ! . . . . mais, puisqu'il faut que je te regarde désormais comme mon seigneur, maître et mari... j'ai le tout fait prendre et jeter dans un puits . . . . Le Macédonien n'attendit pas qu'il fût jour ; mais, sur l'heure, il se fit conduire par Timoclée... Mais, quand elle sentit à sa voix qu'il était au fond, elle lui jeta une quantité de pierres, dont elle l'assomma . . . . Et conduite par des soldats devant Alexandre, il jugea bien à l'assurance de son visage et à la gravité de sa marche qu'elle devait être de quelque grande et noble maison, ordonna que Timoclée fût remise en liberté elle et tous les siens.*

Ce tableau est un modèle, en ce qu'il montre à la fois le *beau*, le *médiocre* et le *mauvais*. La figure d'Alexandre est exemplairement mauvaise pour un maître, tel que le Dominiquin, en qui la couleur seule ne peut pas être un mérite ; le profil est commun et n'est même pas en proportion ; ce

long menton et ce petit nez froncé ne sont point des traits d'Alexandre, dont la beauté fut admirée des habitans d'Athènes, lorsque son père l'y envoya après la bataille de Chéronée. Presque tous les peintres, et même Le Brun, ont, dans les tableaux, manqué la figure d'Alexandre : il était petit, mais parfaitement proportionné; sa taille doit être forte et élégante; ses formes, rondes, gracieuses, mais musclées et nourries, capable, comme le représente Plutarque, de supporter les plus grandes fatigues. On peut voir une très-belle figure d'Alexandre, telle que l'imagination se le peint, dans une ancienne édition de Quint-Curce, dont les gravures sont faites d'après les dessins de Le Brun : Alexandre y est chez Apelles qui lui montre ses tableaux; le roi est assis et examine; sa tête, sa taille, son costume, son attitude, tout est jeune dans le héros, et la ressemblance historique est conservée. Ici, tout est manqué; la taille est courte et grasse, le vêtement d'un jaune qui laisse douter si c'est une étoffe ou de l'airain; les cuisses nues et découvertes; assis sur son tribunal, il tient une longue

lance comme un soldat en faction. Dans une figure donnée, on conçoit que la grâce ou la noblesse ont pu être sacrifiées l'une à l'autre ; mais ici l'un et l'autre le sont.

La figure de Timoclée est belle, en ce que le caractère est historique. La femme, capable de l'action qu'elle a faite, ne peut être une femme mignone et délicate. Celle-ci est la femme forte ; son attitude est calme, sa contenance ferme; elle ne craint pas le juge; son profil est étudié et choisi, et ce qu'il y a d'irrégulier est motivé ; ce bas du visage fort et même lourd ; ce menton carré ; ces os maxillaires, fortement dessinés, ont un caractère qui répond à l'action ; son œil est assuré, mais sans atrocité ni effronterie ; ce n'est pas un meurtre criminel qu'elle a commis, c'est une action forte et courageuse.

Le reste du tableau en est le *médiocre* ; la composition ressemble à celle d'un camée; tout est au premier plan sur une même ligne ; ce soldat qui tire par les cheveux un jeune enfant, n'est pas une image qui excite l'intérêt ni la compassion ; et il faut qu'une action excite quelque sentiment ; celui qui

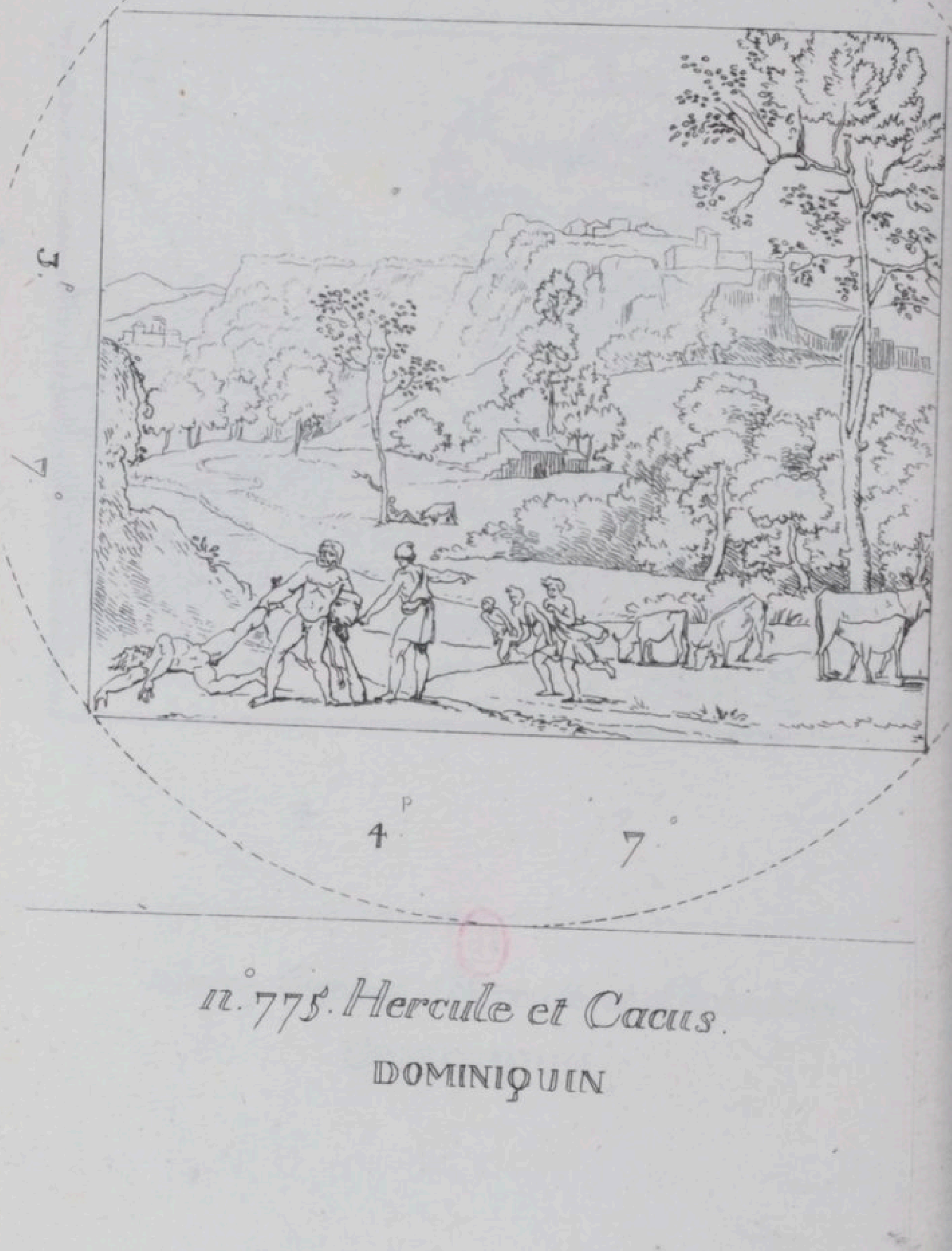
est porté par un vieux Macédonien, et qui tend les bras vers sa mère, est du moins une action naturelle; et le vieux soldat n'a pu résister au charme de l'enfance; il a le gros attendrissement d'un bon grenadier. Les deux autres enfans sont conduits par un soldat plus jeune, et qui s'émeut; mais sa pitié a une expression commune et peu signifiante. Le petit garçon crie, et ne devrait que pleurer; la petite fille se coëffe, on ne sait trop pourquoi. Si toute cette scène, faite pour être intéressante, était groupée autour de la mère, elle ferait effet; mais distribuée processionnellement, l'effet est manqué, parce que l'œil ne peut saisir l'ensemble, et voit chaque objet l'un après l'autre.

ECOLE ITALIENNE

n.° 774. Combat d'Hercule et d'Achelous.

DOMINIQUIN

ECOLE ITALIENNE



n.° 775. Hercule et Cacus.

DOMINIQUIN

DEUX PAYSAGES.

Hercule combattant Acheloüs et le brigand Cacus.

N°. 774.

Mét. Ovid. L. IX. *Acheloüs.*

. . . . . .

J'use de tout mon art, je me change en taureau,
Du lion de Nemée Hercule prend la peau,
En couvre son bras gauche, et sa droite invincible
M'entraîne, me terrasse, et d'un effort terrible
Pressant mon front courbé contre terre abattu,
M'en arrache une corne . . . . . .

N°. 775.

Mét. Ovid. L. IX. *Cacus.*

La caverne entr'ouverte et fait voir à ses yeux
Du brigand redouté le séjour odieux,
Les bœufs qu'il a volés, et tant d'autres rapines,
Alcide le poursuit au travers des ruines,
L'étouffe, et le géant, cadâvre monstrueux,
Est trainé par les pieds hors du repaire affreux.

Ces deux beaux tableaux sont tellement les *pendans* et tellement faits l'un pour l'autre, qu'il faudrait se répéter s'ils étaient analysés séparément.

Dans tous les tableaux d'histoire, même

dans quelques-uns de Poussin, où les fonds de paysage et d'architecture ne sont qu'un accessoire sacrifié au principal, il se trouve que les figures sont dix ou douze fois plus grandes qu'elles ne devraient l'être dans la proportion naturelle : dans les grands tableaux de bataille de Raphaël, de Jules Romain, de Le Brun, ce défaut de vérité ne choque pas, parce que c'est une convention faite ; on est d'accord sur cette invraisemblance, on s'y prête sans même s'en apercevoir, parce que cette invraisemblance est motivée et justifiée par la nécessité de faire des personnages grands comme nature, afin de pouvoir rendre sensible les passions et les expressions, et aussi afin de donner à l'art un champ libre pour se déployer.

Dans ces deux tableaux, le Dominiquin s'est interdit cette licence; il a placé un trait historique dans un paysage et a gardé les proportions de la nature; l'action représentée n'est de même qu'un accessoire; mais, par le talent du peintre, le sujet n'a rien perdu de son intérêt : on le voit là comme on le verrait sur place.

Dans

Dans l'un des tableaux on voit Hercule qui vient de tuer le brigand Cacus. Ce beau combat est décrit dans l'Enéïde. Cacus avait volé les bœufs d'Hercule, et pour cacher les traces du vol, il avait conduit les bœufs à reculons jusques à son antre. Hercule qui l'a découvert en a purgé la terre et le traîne par un pied hors de la caverne : le cadavre n'a pas encore perdu la souplesse de ses membres ; ils obéissent sans roideur et sans résistance à la force qui les attire.

On voit que le Dominiquin, en dessinant Hercule, est inspiré par la statue de l'Hercule Farnese ; il a senti que l'on ne pouvait s'en écarter ; mais l'imitation n'est pas copie : la statue est le repos de la force ; ici, c'est la force en action : la figure est hors des proportions humaines, on ne peut pas le méconnaître ; aucun autre homme ne peut lui ressembler ; mais c'est aussi l'emploi de la force sans efforts, parce que l'effort marque le terme de la force : ici, il traine avec aisance la lourde masse d'un cadavre gigantesque ; son vêtement, la peau de lion, n'a même pas été déplacée dans le combat ;

la victoire n'a pas été douteuse; c'est un demi-dieu qui a puni un brigand.

Dans l'autre tableau, Hercule combat le fleuve Acheloüs sur son rivage; il s'agissait de disputer à la lutte la possession de Déjanire, et le rival d'Hercule se méfiant des forces humaines, avait pris la forme d'un taureau. Ici, la force d'Hercule est en action, mais garde sa supériorité; il ne lutte que d'une main, le poids de son corps et l'action de tous ses membres ne sont pas employés; il a saisi l'animal par une corne et le tient terrassé; la prostration des forces du taureau est bien exprimée dans son attitude; sa tête et ses pieds de devant sont froissés contre terre, le corps est debout, mais l'effort des jarrets ne peut l'aider à se dégager : en mesurant les muscles du héros et ceux de l'animal dompté, on sent que la victoire doit rester à l'homme; tous ses membres sont très-savamment disposés pour motiver l'action de ses forces; tous aident à l'action de son bras et tous les muscles sont tendus vers le point de l'effort; c'est un dieu qui triomphe d'un animal.

Les

Les deux personnages spectateurs sont d'une proportion héroïque ; nos acteurs peuvent prendre là des modèles de costumes antiques ; l'un est le vieux roi Enée, père de Dejanire ; il s'étonne et voit que sa fille ne lui appartient plus.

Le ton de couleur des deux paysages est le même ; on sent que le Poussin les avait consultés pour faire celui du Diogène : c'est le gris harmonieux de la nature où rien ne pétille ; le jour suppose que le soleil est voilé ; la même lumière se répand également sur tous les objets ; les sites sont grands et antiques ; la nature est agreste et indépendante ; le feuillé des arbres est large, à grandes masses, sans roman, mais non pas sans poésie ; c'est un de ces sites de choix, où l'on ne passerait pas sans s'arrêter : les plans sont vastes ; les masses de rochers, pleines de détails que l'œil parcourt ; le lieu habité est tout de fabriques antiques ; les arbres simples, grands, d'une belle végétation, comme la nature les fait, sans manière, sans formes tourmentées ; l'opposition de la couleur des terres à celle du ciel est dans une proportion juste ;

comme l'artiste n'a pas le soleil sur sa palette, il ne peut pas faire le ciel aussi brillant et aussi lumineux; il faut, pour conserver l'effet en mesure, qu'il baisse le ton des terrasses, afin que la compensation rétablisse la vérité.

ECOLE ITALIENNE

G.° P.°

G.°

n.° 776. Un Paysage.

DOMINIQUIN

UN PAYSAGE.

N°. 776.

On reconnaît ici un beau site d'Italie, pris dans une partie montueuse tels qu'on présente souvent les Appénins. Celui-ci a tous les caractères d'une vue peinte d'après nature, car les pays ont leur physionomie ainsi que les visages. Ce tableau a noirci par le tems; mais on y distingue encore une grande vérité de proportion entre la couleur des terres et la lumière du ciel, qui fuit au loin à l'horison par une dégradation très-savante, tandis que les masses sombres des terrasses contrastent avec lui.

Les fabriques sont groupées comme les ordonne la nature, et comme l'art et l'invention ne les arrangent jamais. Les figures ne sont pas d'une touche très-fine; mais elles sont posées d'une main ferme, hardiment dessinées comme figures académiques, toutes dans le mouvement qui leur convient. Le feuillé des arbres n'a aucune

manière, mais l'espèce n'est pas assez caractérisée; et comme l'œil sur place distingue aisément au port d'un arbre, si c'est un chêne, un hêtre ou un ormeau, il n'y a pas de raison pour qu'il ne le distingue pas aussi dans l'imitation. Le troupeau que l'on voit à mi-côte au troisième plan, paraît faire tache comme trop blanc; mais tel est l'effet de cette teinte dans les lointains et sur les terres sombres : elle rapproche toujours les objets qu'elle colore, et surtout dans les pays de montagne cet effet trompe souvent le spectateur, et l'artiste s'en est souvenu.

ECOLE ITALIENNE

n.° 777. Dieu maudissant Adam et Eve.

DOMINIQUIN

DIEU JUGEANT ADAM ET EVE.

N°. 777.

Genèse, Ch. III, v. 8. *Et lorsqu'ils entendirent la voix du Seigneur Dieu se promenant dans le paradis, Adam et sa femme se cachèrent....*

Et le Seigneur Dieu appela Adam, et lui dit : où es-tu?

Et il répondit : j'ai entendu votre voix, et j'ai craint, parce que je suis nud.....

La femme que vous m'avez donnée pour compagne m'a donné du fruit de cet arbre, et j'en ai mangé.

Et le Seigneur Dieu dit à la femme : pourquoi as-tu fait cela? Elle répondit : le serpent m'a trompé, et j'ai mangé.

La couleur de ce tableau est *primitive*; il semble que la lumière vient d'être faite, elle est encore fraîche et neuve, le ciel est d'azur, la verdure est d'émeraude, tout annonce la jeunesse de la nature et son premier printems.

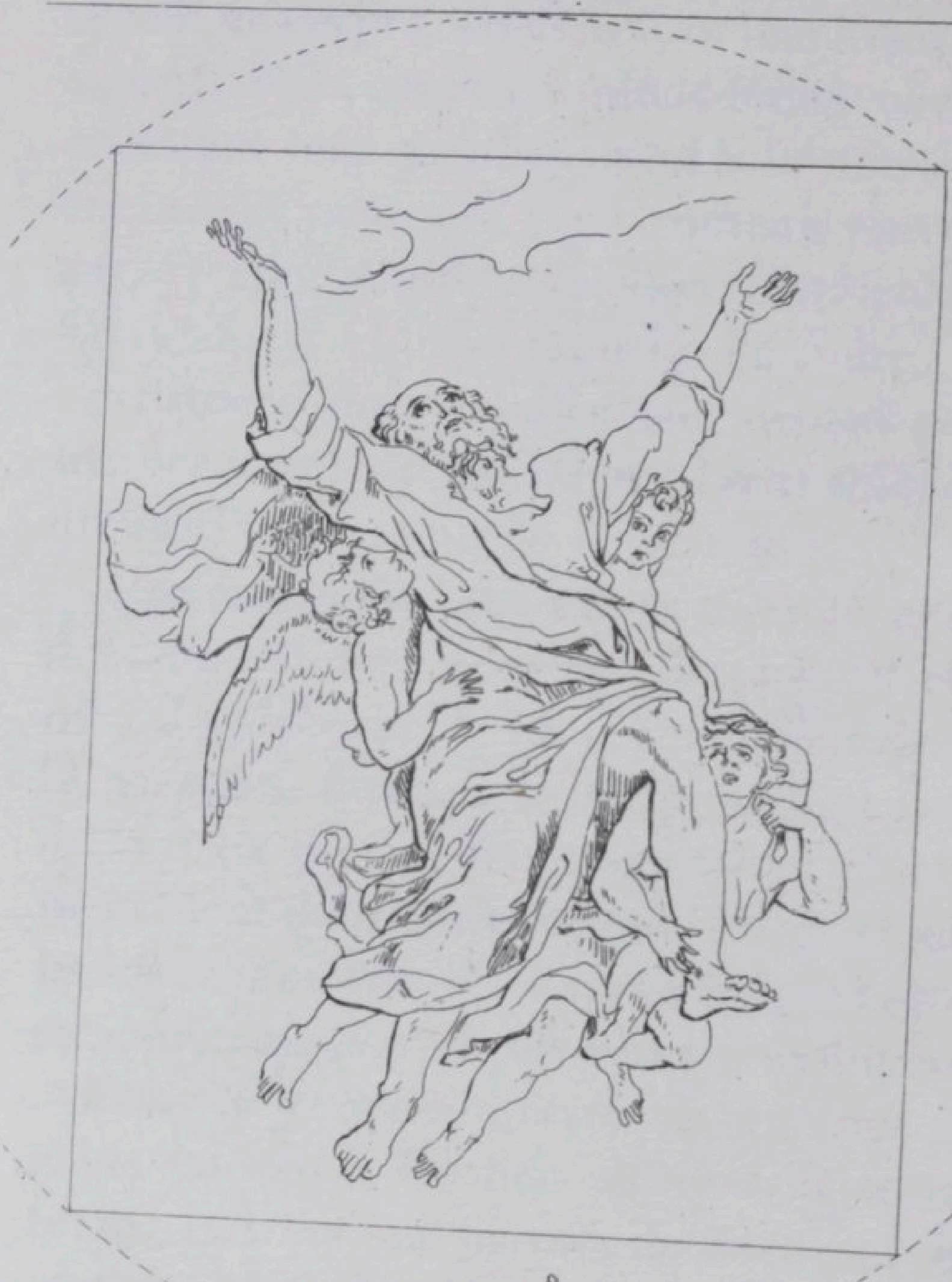
La Genèse dit que la voix de Dieu se fit entendre à Adam : elle ne dit pas que Dieu lui apparut. Tous les peintres qui ont voulu peindre Dieu, n'ont rien fait qui ne choque. Pourquoi Dieu, sous la forme d'un vieil-

lard? Dieu ne vieillit point. L'idolâtrie avait donné un corps à ses dieux, et leur avait assigné un âge : ces conventions étaient consacrées par leur théologie ; mais la nôtre les exclut. Et pourquoi Dieu soutenu par des anges? Tomberait-il si les anges n'étaient là? Ce sujet est un vrai tableau d'histoire, où l'artiste ne doit peindre que ce qui peut tomber sous les sens. Le *nec Deus intersit*, est aussi un axiôme de la peinture.

L'intention est bien écrite dans le geste d'Adam ; il dit : c'est ma femme ; et elle dit : c'est le serpent. Le premier homme et la première femme, sortis immédiatement de la main du Créateur, supposent plus de beau idéal dans leurs formes : celles ci sont belles et gracieuses ; ce serait bien Abel et sa sœur, mais ce n'est pas Adam et sa femme.

Dans le coin du tableau est un trait de génie poétique. Ce lion effrayé et tremblant, qui entend la voix de Dieu ; et cet agneau paisible qui ne la craint pas : cette pensée est belle, et la manière de la rendre ne laisse rien à desirer.

ECOLE ITALIENNE



14.

n.° 778. Le Ravissement de Saint Paul.

DOMINIQUIN

LE RAVISSEMENT DE St.-PAUL.

N°. 778.

Ep. St.-Paul aux Romains, Ch. XII, v. . . *Je sais un homme en Jésus-Christ qui fut, il y a quatorze ans, (soit en corps, soit en esprit, Dieu le sait) ravi de cette sorte au troisième ciel.....*

Et comme il fut ravi au paradis, il entendit des paroles secrètes, qu'il n'est pas permis à un homme de dire.

Ce tableau paraît avoir inspiré celui de l'assomption de la Vierge par le Poussin. Le Dominiquin avait pensé le premier qu'une scène qui se passe au troisième ciel doit être d'une couleur nette, brillante et point vaporeuse. La tête de St.-Paul est inspirée; il voit les cieux ouverts et tend les bras vers la lumière glorieuse qu'il aperçoit : il faut étudier le bel engencement de toutes les différentes parties de la figure de St.-Paul. La belle disposition des draperies; la manière savante dont les anges sont placés; le groupe ne monte plus; il est en repos pour donner au saint le loisir de contempler. Ce tableau

est surtout remarquable par sa touche ferme et assurée ; il n'y a pas un coup de pinceau qui ne soit de maître ; rien n'est essayé ; tout est posé en place, net, franc, arrêté.

ECOLE ITALIENNE

I.P 2.°

n.° 779. *Le Triomphe de l'Amour.*

DOMINIQUIN

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR.

N°. 779.

On pourrait croire, en voyant cette jolie migniature, qu'Herculanum était déja découvert au tems du Dominiquin : tout dans ce petit tableau rappelle les pensées des camées antiques. Les Flamands les plus recherchés n'ont rien fait d'un fini plus précieux : ici l'amour est dans sa première enfance, sa physionomie est encore enfantine et garde de la naïveté ; ses yeux seuls promettent ce qu'il sera ; on aperçoit déja de la divinité dans ses traits ; ses mouvemens ont toute la grâce du premier âge ; il est assis, il pose comme un enfant qu'on a placé : son teint, ses chairs, ses formes, tout est plus fin, plus délicat que dans les deux autres figures d'enfant, qui ne sont là que comme des arabesques. La petite figure principale ne tient que sa place et occupe toute la scène.

Le char est d'une forme antique et élégante ; c'est un chariot d'enfant ; ce n'est

pas un char de guerre ; la manière dont les deux colombes sont attelées, est pittoresque et ingénieuse ; elles sont sous le joug ; elles tirent avec effort ; elles traînent un Dieu. Ce petit tableau est tout esprit et laisse le génie aux grandes compositions. Les fleurs sont d'un autre peintre, et la fraîcheur de l'enfant leur fait tort ; elles sont brillantes, mais le coloris de l'amour l'emporte sur elles. On ne regrette dans cette jolie scène anacréontique que deux petites ailes bleues, qu'on a données à l'amour, qui, à cet âge, n'en devrait pas encore avoir, et qui, par leur forme et leur couleur, ressemblent à deux petits coussins bleus qui appartiennent au char.

ECOLE ITALIENNE

n.° 897. Saint François offrant des fleurs a Jésus-Christ

SPADA

VISION DE St. FRANÇOIS.

N°. 897.

Ce tableau et les trois autres suivans sont de Spada (Léonello) né à Bologne en 1576, mort à Parme en 1622; on ne retrouve aucune particularité de la vie de cet artiste dans les divers écrits qui ont traité de la vie des peintres. Il était élève du Dominiquin, et sa manière est si ressemblante à celle de son maître, que l'on croit de Spada deux tableaux donnés ici au Dominiquin, Enée et Anchise, *et le* Concert des quatre jeunes musiciens.

SOUVENT en Italie et en Flandre le talent des peintres dut être aux ordres des moines. Les riches abbayes payaient, et, comme on le voit par des anecdotes, payaient quelquefois fort médiocrement les productions des artistes. Il dut, par cette raison, arriver souvent que le sujet du tableau fût commandé : c'était au peintre à plier son génie au goût des amateurs; et le génie dut souvent être bien à l'étroit dans ces entraves.

Sans doute une tradition de l'ordre de Saint François avait transmis d'âge en âge, que ce saint fondateur avait eu une extase,

et pendant l'extase, une vision où il lui sembla que des anges lui apportaient des fleurs, et qu'il les offrait à Jésus-Christ. Le sens mystique de cette vision n'étant pas du ressort de l'artiste, il n'a pu que rendre le fait : il faut convenir aussi que les caractères donnés, les traits convenus, les étoffes des vêtemens, sont une difficulté à vaincre dans tous les sujets monastiques; les gros plis d'une étoffe rude et grossière, formés par une ceinture de corde; un visage où doivent se trouver exprimées les macérations, les jeûnes et les œuvres de pénitence; une tête rasée; tout cela est moins pittoresque que les beautés idéales et les draperies des divinités antiques : l'artiste semble ici s'être dédommagé avec les anges qui forment les plus beaux groupes dans son tableau; cependant la tête du saint est très-belle, comme caractère donné; cette tête est aimante, les traits sont doux et attendris; c'est le même profil que celui du même saint dans le tableau de Raphaël, dit *la Vierge de Foligno*.

ECOLE ITALIENNE

n°. 898. *La décolation de Saint Christophe*

SPADA

ST. CHRISTOPHE MARTYR.

N°. 898.

On trouve dans la vie de ce saint qu'il fut tué à coups de flèches par un tyran de Syrie.

SELON les légendes, Saint Christophe était un géant. Le peintre a conservé la tradition, et il a fait son personnage plus fort que la nature ; il lui a donné un caractère de dureté colossale. Ce n'est pas un martyr qui prie, ni qui soit en extase : son œil défie l'exécuteur et lui dit : *frappe*. Toute la figure est celle d'un homme ferme, agreste, rustique ; c'est un saint sauvage. Il y a une idée dans le contraste que l'artiste a affecté entre la taille du martyr et celle de l'exécuteur, presque enfant : un sourire méchant passe sur ses lèvres ; il insulte le patient avec la cruauté puérile d'un polisson malicieux ; son costume est plus riche que ne le comporte son état, et rappelle celui des Romains du Bas-Empire.

Spada paraît avoir eu surtout un grand

sentiment des convenances. L'instant choisi est ici très-remarquable ; ce n'est ni le moment des souffrances de l'exécution, objet au moins pénible s'il n'est pas effroyable et rebutant ; ce n'est pas l'instant qui suit le supplice et qui ne présente qu'un corps mutilé : c'est le moment qui précède, où le courage, la fermeté dans les hommes, la tranquille et douce résignation dans les femmes appellent l'intérêt, ou commandent l'admiration ; ainsi ont fait Raphaël, le Tintoret, le Sueur, dans les beaux tableaux du Martyr de Ste. Agathe, de St. George et de St. Gervais. L'homme mort n'est qu'un cadâvre sans intérêt ; l'homme supplicié attriste l'ame et la fatigue ; l'homme tranquille, qui va à la mort, l'élève.

ECOLE ITALIENNE

n.° 899 Joseph et Putiphar.

SPADA

CHASTETÉ DE JOSEPH.

N°. 899.

Genèse, Ch. XXXIX, v. 6. *Joseph était beau de visage et d'un agréable aspect.....*
Et il arrive qu'un jour Joseph entra dans la maison et faisait quelque ouvrage sans témoin.....
Et elle ayant pris un pan de son vêtement, lui dit : dors avec moi. *Mais lui, ayant laissé son manteau entre ses mains, s'enfuit et sortit dehors.*

Le défaut moral de ce tableau est de donner le tort à Joseph, et d'avoir rendu la jeune femme de Putiphar trop intéressante; et ce défaut en est un.

Je pleure, hélas! sur ce pauvre Holopherne
Si méchamment mis à mort par Judith,

a dit Boileau, c'est changer le texte historique. La tête de femme est pleine de douceur, de sentiment et même de modestie, et tout cela, sous des traits gracieux; ce n'est pas la volupté seule, encore moins l'emportement de la passion ardente et avide. Son expression n'est que celle de la tendresse et de l'amour : ôtez Joseph, et à sa place mettez un Céphale, l'intention rendue sera vraie. Mais en fait de tableaux d'histoire, il faut avant tout que le caractère du sujet donné soit conservé; ce tort oublié, ce tableau est plein de beauté, de détail; l'attitude

et l'action de la femme sont mesurées, et la décence est respectée ; tout le corps est d'accord avec la tête, c'est une forme svelte, jeune, délicate, mais son action serait plus d'accord avec des formes plus fortes, des traits plus prononcés, une physionomie plus décidée ; alors le personnage de Joseph eût été moins difficile à rendre. On voit bien ici sur son visage l'indifférence et la froideur, et cela même diminue le mérite de sa vertu ; mais on y voit de plus une malignité d'écolier ; il a l'air de refuser, parce qu'on l'importune, et non par devoir ; il semble seulement rebuter une femme qui lui déplaît ; il paraît avoir de l'éloignement pour elle, plus que pour le crime ; son costume aussi n'est pas exact ; il est chaussé d'un cothurne tragique, et ce n'était pas la chaussure des Égyptiens. Le reste de son vêtement est aussi trop idéal ; le costume égyptien est connu, et ne doit pas être arbitraire ; la couleur du tableau est généralement un peu grise, comparée aux tableaux des grands coloristes, et même à d'autres tableaux de Spada. Et quoique le sentiment qui y règne ne soit pas le sentiment vrai du sujet, c'est cependant du sentiment, et c'est assez pour le rendre précieux.

ECOLE ITALIENNE

n.° 900. Le retour de l'Enfant Prodigue.

SPADA

LE RETOUR
DE L'ENFANT PRODIGUE.

N°. 900.

Ev. Luc. Ch. XV. v. 20. *Et se levant, il vint vers son père... Et comme il était encore loin, son père le vit et il fut ému de miséricorde; et accourant, il tomba à son cou et le baisa; et son fils lui dit : père, j'ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils.*

Une parabole n'est pas un fait historique; elle est une sorte d'allégorie poétique dont le sens est une vérité morale ou religieuse. Le sujet d'une parabole n'appartient précisément à aucun pays; aussi, sans anachronisme les peintres ont pu supposer le costume, et plusieurs l'ont fait ainsi que Teniers, qui a habillé son Enfant prodigue à la hollandaise. Ici, le costume est plutôt oriental, quoique la tête du vieillard soit nue, et que l'enfant soit couvert d'une chemise déchirée.

Ce tableau est un des plus beaux à étudier pour la couleur, le dessin, et pour le

sentiment de la composition. La tête du vieillard est paternelle; ses traits sont nobles, bons; ils inspirent la confiance et la vénération : le choix de tête est celui du caractère donné : la richesse de ses draperies convient au sujet; et comme peinture, ces draperies sont belles, les plis n'en sont point antiques, parce que l'étoffe ne l'est pas, mais ils font sentir qu'elle est moëlleuse, soyeuse, riche. L'attitude est simple, naturelle et vraie. Il couvre la pauvreté de son enfant avec un pan de sa robe : toute cette figure d'enfant est sentimentale; ses traits sont doux et ont de la jeunesse et de la beauté, malgré la maigreur qui les déforme; ses joues décolorées par la misère et par la débauche, sont d'une couleur admirable; la finesse de sa peau dit assez que cette misère n'est qu'accidentelle; ces yeux éteints, ces lèvres épuisées, ces narines serrées, tous ces traits indiquent encore des formes qui n'ont besoin que d'être soutenues; son attitude de repentir est pleine de grâce et de confiance : il est touché de la bonté qui l'accueille, plutôt qu'humilié de son état; ces bras croisés sur sa poitrine, rouges et

flétris

flétris par le travail inaccoutumé, et par le mal, suite de la misère, il a la gale; ces épaules affaissées, cette contenance fatiguée, tout peint la souffrance physique et morale; ce tableau est la touchante image d'une des plus belles fictions, et d'une moralité douce et consolante.

Ce n'est pas le pinceau épique de Raphaël; ce n'est pas le crayon hardi et historique de Jules Romain, ni le trait antique et moral du Poussin : c'est un talent perfectionné par l'étude et animé par le sentiment; c'est un beau tableau.

MANUEL

DU

MUSÉUM FRANÇAIS.

Troisième Livraison.

On trouve chez les mêmes Libraires :

MANUEL DU MUSÉUM FRANÇAIS, première livraison — Œuvre du Poussin — de l'École française, 1 vol. in-8. avec 19 gravures, 3 fr. et 4 fr. franc de port.

Seconde livraison — Œuvre du Dominiquin — de l'École Italienne, 2 vol. in-8. avec 20 gravures, 3 fr. et 4 fr. franc de port.

N. B. Chaque Livraison ou Œuvre de grand maître se vend séparément.

MANUEL

DU

MUSÉUM FRANÇAIS,

Avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par *Écoles*, et par *Œuvre* des grands artistes.

PAR F. E. T. M. D. L. I. N.

ÉCOLE FLAMANDE.

ŒUVRE DE *RUBENS.*

A PARIS,

Chez TREUTTEL et WÜRTZ, Libraires,
quai Voltaire, n°. 2.
Et à STRASBOURG, grand'rue, n°. 15.

AN XI. — 1803.

DE L'ECOLE FLAMANDE.

Tous les contrastes semblaient réunis pour opposer l'une à l'autre, l'école d'Italie et l'école flamande; tandis que l'une, située sous un soleil chaud et lumineux, était encore entourée des monumens antiques des arts, trouvait son berceau placé au milieu de leurs savans débris; l'autre, sous un ciel pâle et nébuleux, ne voyait qu'à travers un voile de brouillard les objets qu'elle devait imiter, et placée à sa naissance, sur une terre nouvelle, n'avait ni modèles ni souvenirs; ainsi les feux du climat de la Grèce et les frimats de la Calédonie avaient inspiré Homère et Ossian.

Il semblait du moins que chaque climat devait produire dans les arts, les résultats qui lui étaient naturels; le dessin correct, exact, composé à loisir et à froid, sem-

blait appartenir aux contrées phlegmatiques, où le loisir des passions laisse le tems à l'étude; et que la science ou plutôt le don du coloris devait être l'apanage du climat qu'animaient la chaleur et la lumière.

Le contraire de tout ce qui semblait devoir être, arriva. Raphaël dessinait déja en Italie ces belles formes idéales, où la rectitude antique est embellie des formes de la nature vivante, tandis qu'Albert Durer et Porbus ne dessinaient encore qu'une nature pauvre, sans beautés fictives, et qui n'avaient de mérite que la vérité, ou plutôt la ressemblance avec leurs modèles; mais leur coloris était plus brillant que le soleil qui les éclairait. Rechercher les *pourquoi* de cet ordre de choses, serait une discussion vaine et vague ; les faits et les effets sont seuls bons et utiles.

Léon X en Italie et François Ier. en France réveillaient les arts de leur longue

léthargie,

léthargie, Charles-Quint, leur émule, les appelait dans ses domaines ; déja le commerce avait apporté dans les Pays-Bas les premiers élémens des arts, l'or qui les met à leur prix, le loisir qui les réclame, et l'excédent de population qui supporte les essais.

Les deux écoles partirent ensemble, suivirent des chemins opposés, et arrivèrent au but, ne laissant aux goûts divers que le choix des divers genres qu'elles avaient suivis, et laissant les amateurs se disputer sur leurs ouvrages et sur leur préséance. Van Heick, dit Jean de Bruges, peignit le premier à l'huile à la fin de 1300, et ses tableaux sont les plus anciens monumens de peinture *en tableaux*. La première manière de Raphaël est imitée de lui ; le tableau que l'on voit au Muséum est d'un fini très-savant ; la tête de la Vierge est d'un beau choix, plein de grâce

et de naturel ; le St. Jean est caractérisé, et le Père éternel est majestueux, quoiqu'il soit coëffé d'une tiare papale et vêtu de velours cramoisi brodé en or.

Les premières compositions d'Albert Durer, contemporain de Raphaël, prouvent qu'il dut n'avoir aucune connaissance de ses compositions. On ne retrouve dans les pensées du peintre flamand aucune idée du beau antique et idéal ; il peignit ce qu'il voyait, sans choix et sans autre modèle que la nature, comme elle se trouvait sous sa main ; un Christ en croix n'était pour lui qu'un corps déshabillé ; une Magdelaine était la première jeune fille jolie ; les costumes n'étaient point autres que ceux de son tems ; et l'on voit dans ses tableaux et sur la même ligne, St. Jean, Charlemagne et St. Louis rangés de droite et à gauche de la croix, avec la Magdelaine en mousseline ; mais tout cela, cependant, est bien peint, les

chairs

chairs sont animées, et les draperies sont des étoffes; le génie n'y est pas, mais le talent y est tout entier, et souvent même les études de tête sont fortement caractérisées. Il semble que jusqu'à *Rubens* les Flamands ne virent la peinture que comme une copie qui est toujours bonne, quand elle est exacte ; ils copièrent la nature, comme on copie un tableau original, les fautes, les défauts lui appartiennent, le copiste n'en est pas responsable, et sa tâche est remplie, quand il a fait comme le modèle qu'on lui a donné à copier.

Cet esprit d'imitation scrupuleuse se conserva dans tous les genres de l'école flamande; *Ruysdael*, *Vanvelde*, *Paul Poter* ne peignirent point le paysage comme les *Carache* et comme le *Dominiquin*; ils ne composèrent pas des sites pour se donner des beaux effets; ils ne supposèrent jamais la nature ; ils la regardèrent et la reportèrent

sur la toile, telle qu'ils la voyaient; une chaumière avec un buisson suffisent à *Ruysdael* pour faire son tableau.

Quand *Vouvermans* peignit des batailles, il ne pensa à celles de *Raphaël* ni de *Jules-Romain*, il peignit les combattans qu'il avait vus, les couvrit de leurs armes et de leurs habits, et les fit se tuant à leur manière, sans poésie. *Vandermeule* fit des portraits de bataille; il peignit l'histoire militaire de Louis XIV en belle prose, mais non pas sans verve; leurs tableaux furent des relations, mais ne furent pas des poëmes: les Italiens avaient chanté l'histoire, les Flamands la racontèrent; les Italiens avaient dessiné et peint avec les yeux de l'imagination, les Flamands peignirent et dessinèrent avec les yeux du corps; l'art semblait en Italie destiné à représenter ce qui n'était pas ou ce qui n'était plus; en Flandre, il ne voulut rendre que ce qui était ou ce qui devait

être,

être. Les Italiens avaient négligé ou dédaigné un genre, les Flamands s'en emparèrent; ils peignirent les animaux, mais ils ne les grandirent pas, comme avaient fait les anciens, en bas-relief et vraisemblablement en peinture ; les Flamands firent encore les animaux tels qu'ils les voyaient ; ce fut le portrait d'une vache, d'un taureau, d'un bélier, sans rien ajouter à leurs formes ; leurs bergers furent des pâtres, et leurs bergères furent des laitières ; mais tout fut rendu avec justesse, avec une touche fraîche, pure et vraie ; leurs pastorales ne furent même pas des idylles. *Teniers* peignit l'histoire de son voisinage comme il la voyait; à l'estaminet ou à la kermesse, les hommes furent des paysans, gros, courts et barbus, les femmes furent rondes et potelées, et la scène fut sur la place du village, à la porte du cabaret voisin.

L'art resta tel jusqu'à *Rubens*; les peintres

flamands semblèrent isolés des autres peuples, et ne vouloir peindre que leur pays et pour leur pays.

Rubens né avec du génie, s'ouvrit d'abord une route nouvelle; il observa tout ce qui avait été fait avant, pour faire autrement; tout ce que l'on pouvait faire d'après l'antique était fait; la précision correcte du dessin appartenait à *Raphaël*; et à son école, *Rubens* n'entreprit pas de lutter avec un tel adversaire. L'école vénitienne s'était déja approprié les richesses du coloris, *Rubens* ne voulant rien imiter, inventa tout; il créa des formes nouvelles, un coloris nouveau; l'histoire et la poésie de la peinture appartenaient à ses prédécesseurs, *Rubens* en imagina le roman. Il restait encore quelque chose à ajouter au mouvement et à l'action des figures, *Rubens* s'en saisit: il força de moyens sur tout; il outra tout; il sortit des contours convenus pour les grandir; il dépassa

passa le bien pour trouver le mieux, et prouva aussi quelquefois que l'un est l'ennemi de l'autre; il mit tout en contraste et en opposition; ses femmes ne furent ni sveltes et délicates comme les grecques, ni piquantes de physionomie comme les italiennes; il les fit fraîches, vermeilles, rondes, mais gracieuses, animées du coloris de la santé et de l'activité des sens; l'embonpoint de leurs formes dessina des grâces nouvelles; leur sein eut d'autres beautés que celui de Vénus; elles inspirèrent moins d'intérêt et d'adoration, mais plus de desirs, et firent naître l'amour sous une forme moins divine, mais plus humaine; on pensait davantage aux autres après les avoir vues, on pense plus à celles-ci en les voyant.

Rubens inventa aussi d'autres formes pour les hommes; il changea les caractères de tête; il prononça plus fortement tous les muscles et tous les contours; un Apollon et

un Adonis eurent encore quelque chose de la force de l'Hercule; mais le coloris et la poésie brillante des compositions anima tous ses ouvrages, l'ensemble éblouit, et l'œil ne peut fixer les détails. Son école changea la manière de l'école flamande, *Vandyk* se rapprocha des formes de l'école d'Italie; *Champagne* ne laissa plus de différence entre ses compositions et celles des meilleurs peintres italiens; les Flamands voyageant davantage, ne conservèrent de leur ancien stîle que la beauté de leur couleur; et quand, abandonnant les grands sujets d'histoire, ils se réduisirent aux sujets privés, ils y portèrent la perfection de choix de personnage, d'élégance de formes qu'ils avaient empruntée des Italiens, et conservèrent la couleur primitive de leur école : tels furent les œuvres de *Gérard Dow*, de *Mieris*, de *Vanderwerf*, de *Schalken*; leurs sujets furent du grand en petit,

petit, ce fut la nature vue par le côté de la lunette qui éloigne; *Rubens* l'avait fait voir par le côté opposé avec la loupe; ils eurent aussi des beautés de sentiment, mais ils les choisirent dans la vie commune. Le *Poussin* avait pris des sujets de poésie; les petits tableaux des Flamands furent des drames; l'Hydropique de *Gérard Dow*, la Famille d'*Ostade*, l'*épicière* de *Mieris*, le *Roi boit* de *Jordans* sont des scènes bourgeoises comme Eugénie, la Bonne mère, et le Père de famille.

Le paysage aussi s'éleva et s'agrandit; *Berghem* imita une plus belle nature, ses paysages ne furent plus, une vache dans un pré; son élève *Glauber*, dit en Italie, *Polidor* peignit des paysages, composés comme ceux du *Poussin* et du *Titien*; et dans le commencement du dernier siècle, l'école flamande n'eut presque plus rien de son ancien stîle, qu'un fini précieux dans

les tableaux de chevalet, qu'aucune autre école n'atteignit jamais.

Cette école eut aussi *Rembrand*, qui, à lui seul, est une école, parce que sa manière de peindre, si elle n'est pas inimitable, est au moins inimitée. On conçoit comment ont été faits les autres tableaux, en suivant les procédés de l'art plus ou moins parfaitement; mais on ne devine pas quel procédé a employé *Rembrand*, d'autant qu'il n'a pas eu ni modèle ni imitateur; on ne peut même pas dire que la nature fut son modèle, car il faut disposer exprès une lumière et la rendre en quelque sorte factice, pour obtenir les effets de clair et d'ombre que produisent les tableaux de *Rembrand*. On pourrait croire que cette manière *choisie* fut en lui le résultat d'une seule observation bien méditée; c'est que la lumière du jour tombant sur une surface plane, telle qu'une toile de tableau

la

la frappe par-tout également; qu'ainsi les parties claires, les parties ombrées, et les parties lointaines, sont toutes également éclairées par la lumière locale, et la réfléchissent toute à l'œil, partant d'une même distance, tandis qu'il en est tout autrement dans la nature, où les parties ombrées ne reçoivent aucune lumière directe, et les parties lointaines ne la réfléchissent que renvoyée à travers un milieu plus ou moins prolongé; l'air, qui est entre l'œil et l'objet vu. Qu'ainsi tous les efforts de l'art ne peuvent qu'atténuer plus ou moins cette différence, mais jamais la rendre nulle, parce qu'une lumière directe frappe toujours les parties ombrées d'un tableau, et les parties lointaines sont à la même distance que les premiers plans. Le mélange des couleurs imite bien les différens tons que prennent les objets, mais il reste toujours une couleur locale, tellement que, si l'on coupait d'un

tableau une partie ombrée ou de lointain isolée, elle ne serait plus qu'un morceau de toile coloriée, et serait à sa place naturelle de distance et de lumières : ce sont donc les oppositions seules qui opèrent la magie de la peinture.

Ce principe médité conduisit *Rembrand* à penser que la peinture n'ayant pas les moyens de produire les clairs aussi lumineux que la nature les produit, elle ne pouvait s'en rapprocher qu'en opposant aux clairs artificiels des ombres artificielles plus fortes que ne sont les ombres de la nature. Il composa donc ses tableaux, en sacrifiant tout ce qui n'était pas lumineux, et le plaçant dans une ombre plus obscure que l'ombre naturelle, et réserva la portée des couleurs brillantes pour un seul point, qui dut ainsi ressortir seul du milieu des ombres environnantes ; il obtint ainsi des effets magiques, il y ajouta encore par la manière d'amalgamer

d'amalgamer les pâtes colorantes. Au lieu de les employer par superposition, il les employa par *juxtaposition*; il plaça les teintes crues à côté l'une de l'autre, et laissa à l'éloignement le soin d'opérer le mélange à l'œil du spectateur. Si l'originalité de la manière de *Rembrand* eût pu être facilement imitée, il eût fait une secte dans la peinture; mais soit difficulté d'imitation, soit qu'il soit réservé à ce qui est conforme à la nature et à la vérité de servir de modèle, l'art de *Rembrand* finit avec lui. Le principe de son coloris était juste, mais il en avait outré toutes les conséquences; et ses élèves même, tels que *Girardow*, ne furent point ses imitateurs, ils quittèrent sa manière, qui ne pouvait convenir qu'à celui qui en était l'inventeur.

Vers les derniers tems, l'école flamande ayant pris de toutes les autres écoles, cessa d'avoir un caractère qui lui fût propre, et

cela peut se dire aussi des écoles d'Italie et de l'école française; les artistes ayant plus voyagé, prirent la manière de tous les peintres qu'ils étudiaient, et ce mélange neutralisa pour ainsi dire les caractères, en les réunissant par des nuances presqu'insensibles. Ce dernier siècle commença la décadence de l'art, précisément par cette fusion des différentes écoles; la peinture devint presqu'un art mécanique, dans lequel s'introduisirent des *manières de faire*, des procédés de convention, des formes de dessin admises et accoutumées, certaines règles adoptées, en deçà et au delà desquelles rien ne fut reconnu bien; on s'éloigna des antiques beautés, et les beautés nouvelles furent soumises à la mode, jusqu'au tems où l'école française vit un de ses professeurs braver les préjugés et recommencer le bon goût.

VIE DE RUBENS.

Pierre-Paul Rubens, né à Cologne en 1577, mort à Anvers, en 1640, eut un avantage inappréciable pour un artiste, une éducation lettrée, et de la fortune; l'opiniâtreté du travail remplace seule ces avantages, et ne les compense jamais entièrement à talent égal: les *études* se ressentent toujours du défaut de science et du défaut de moyens.

Son père était professeur en droit et échevin d'Anvers; il laissa son fils obéir à son génie, et faire de la peinture son état. Après avoir étudié chez quelques maîtres peu connus, *Rubens* à vingt ans n'étudia que d'après lui-même. L'archiduc Albert le distingua, le prit en amitié, et l'envoya à Gonsagues duc de Mantoue, qui l'employa comme son ministre à la cour de

Philippe III, roi d'Espagne ; le duc de Lerme, favori de Philippe, accueillit le jeune ambassadeur, qui ajouta ainsi à l'avantage d'une éducation soignée, celui de vivre dans les cours, où le goût n'est pas plus pur, mais où le tact est plus sûr et plus fin, parce que le froissement des passions et des intérêts y rafine toutes les facultés intellectuelles. La mission de *Rubens* ne le détourna pas de ses occupations d'artiste, il fit des tableaux et des portraits, qui lui valurent beaucoup d'argent.

On raconte que Jean, duc de Bragance, desira le voir ; mais averti que *Rubens* arrivait avec une suite nombreuse, et alarmé de la dépense qui serait nécessaire pour défrayer un tel hôte, il envoya au devant de lui le prier de différer sa visite, et lui fit remettre 50 pistoles pour les frais du voyage; *Rubens* remercia, et répondit qu'il était venu comme curieux dans les états du duc,

et

et qu'il apportait mille pistoles pour y passer quelques jours.

Paul Véronèse et le *Titien* sont les grands maîtres qu'il étudia le plus, et ce fut cette bonne école qui acheva de former ses talens. De retour à Gênes, il y fit plusieurs portraits. La mort de sa mère l'ayant rappelé dans sa patrie, malgré la douleur dont il fut pénétré, l'archiduc Albert parvint à l'y fixer, et plus encore l'amour qu'il prit pour une jeune fille extrêmement belle, qu'il épousa et dont le portrait se retrouve souvent dans ses tableaux d'histoire. Il employait fréquemment dans ses travaux ses élèves : *Wildem* et *Van-Uden* peignaient dans les paysages ; *Rubens* les dirigeait et accordait leur manière avec tant d'art, que ces tableaux ne laissaient aucun doute qu'ils ne fussent entièrement de lui.

Parmi ses ouvrages les plus considéra-

bles, on admire la galerie du Luxembourg, où il peignit les principaux évènemens de la vie de Médicis, en vingt-quatre tableaux. Ce travail le fit jouir des plus grands honneurs, et augmenta sa fortune, mais des infirmités le forcèrent bientôt à quitter le théâtre de sa gloire ; retiré dans une charmante solitude dont il se plut à répéter l'image sous différens aspects, ses talens purent encore le dédommager. Il y fit quelques grands ouvrages, entr'autres les arcs de triomphe pour l'entrée de Ferdinand.

Ce peintre, qui a joui de toute la célébrité possible, est de ce petit nombre qui ont vu leur gloire, et dont la carrière remplie de bonheur, n'a presque point senti les épines qui souvent arrêtent le génie, le découragent et le font finir même dans l'adversité. Il mourut à Anvers, et fut enterré avec des marques

marques d'honneur, tous les grands se firent un devoir de les lui rendre ; sur son cercueil on plaça une couronne d'or, il fut inhumé dans la chapelle derrière le chœur, dans l'église de Saint-Jacques.

Rubens a laissé beaucoup de tableaux dans tous les genres, on peut dire que tous lui étaient familiers. Ces ouvrages sont faits librement et ne sentent point l'artiste étudiant et gêné dans la manière de faire ; on peut trouver que ses tableaux d'histoire manquent quelquefois de fermeté dans la touche et de pureté dans les formes ; mais il prit un genre à lui, et ne voulut point faire l'antique ; il fit la nature telle qu'il la voyait, telle qu'elle était près de lui, et donna à ses figures toutes les grâces de la santé et la fraîcheur de la jeunesse ; son coloris racheta la sévérité et l'élégance des formes grecques ; il sentit des beautés que peut-être il n'eût pas trouvé dans

celles-ci. Parmi ses élèves on distingue *Vandik*, *Diepenbek*, *Jacques Jordram*, *David Teniers*, etc., etc.

Outre sa carrière comme artiste, *Rubens* remplit avec succès plusieurs fonctions diplomatiques; et peut-être si l'on essayait plus souvent le génie des arts dans les affaires, trouverait-on que l'intelligence que les arts exigent, l'ouverture d'esprit qu'ils donnent, l'habitude nécessaire de traiter de ses intérêts avec l'intérêt d'autrui, sont déja des connaissances acquises pour traiter les intérêts publics. Les talens entrent pour beaucoup dans les relations de société, et l'on sait assez que c'est là que se commencent et se terminent les plus grandes affaires, que le vulgaire croit s'être traitées gravement dans le cabinet du ministre ou dans le conseil.

Le duc d'Olivarès employa *Rubens*, et lui témoigna sa satisfaction par un présent

de

de six beaux chevaux, de beaux diamans, et une charge de secrétaire du conseil.

Ses liaisons d'amitié avec le duc de Bukingham, le firent choisir pour traiter à Londres des conditions de la paix entre l'Angleterre et l'Espagne ; il y reçut de Charles II le cordon de l'ordre d'Angleterre, beaucoup de diamans, un service complet en vaisselle d'argent, et l'épée d'or avec laquelle ce prince avait fait la cérémonie.

Rubens parlait plusieurs langues, et il est resté de lui deux ouvrages latins, l'un sur son art, l'autre sur les costumes antiques.

Son éducation, les emplois honorables dont on l'avait chargé, ajoutés à ses talens, l'aisance dans laquelle il vécut, ont concouru à le rendre heureux ; plus heureusement né que Raphaël, il avait des mœurs douces qui le conduisirent à un

âge avancé ; il eut le tems de jouir de ses talens, de sa réputation et de la considération qu'ils lui avaient acquise. L'envie le poursuivit, mais ne réussit pas à le persécuter ; son genre de talent était fait pour le défendre, parce que ce genre neuf dut étonner et entraîner par l'illusion. Le tems qui apprécie tout, a laissé encore à Rubens une belle place parmi les genres qui ont perfectionné leur art ; on peut dire de lui qu'il est plus admirable qu'imitable, c'est-à-dire, qu'il faut plus l'admirer que chercher à l'imiter. Boucher l'essaya dans le coloris, et s'y perdit.

ECOLE FLAMANDE

n.° 479. *L'Education de Marie de Medicis.*

RUBENS

EDUCATION

DE

MARIE DE MÉDICIS.

N°. 479.

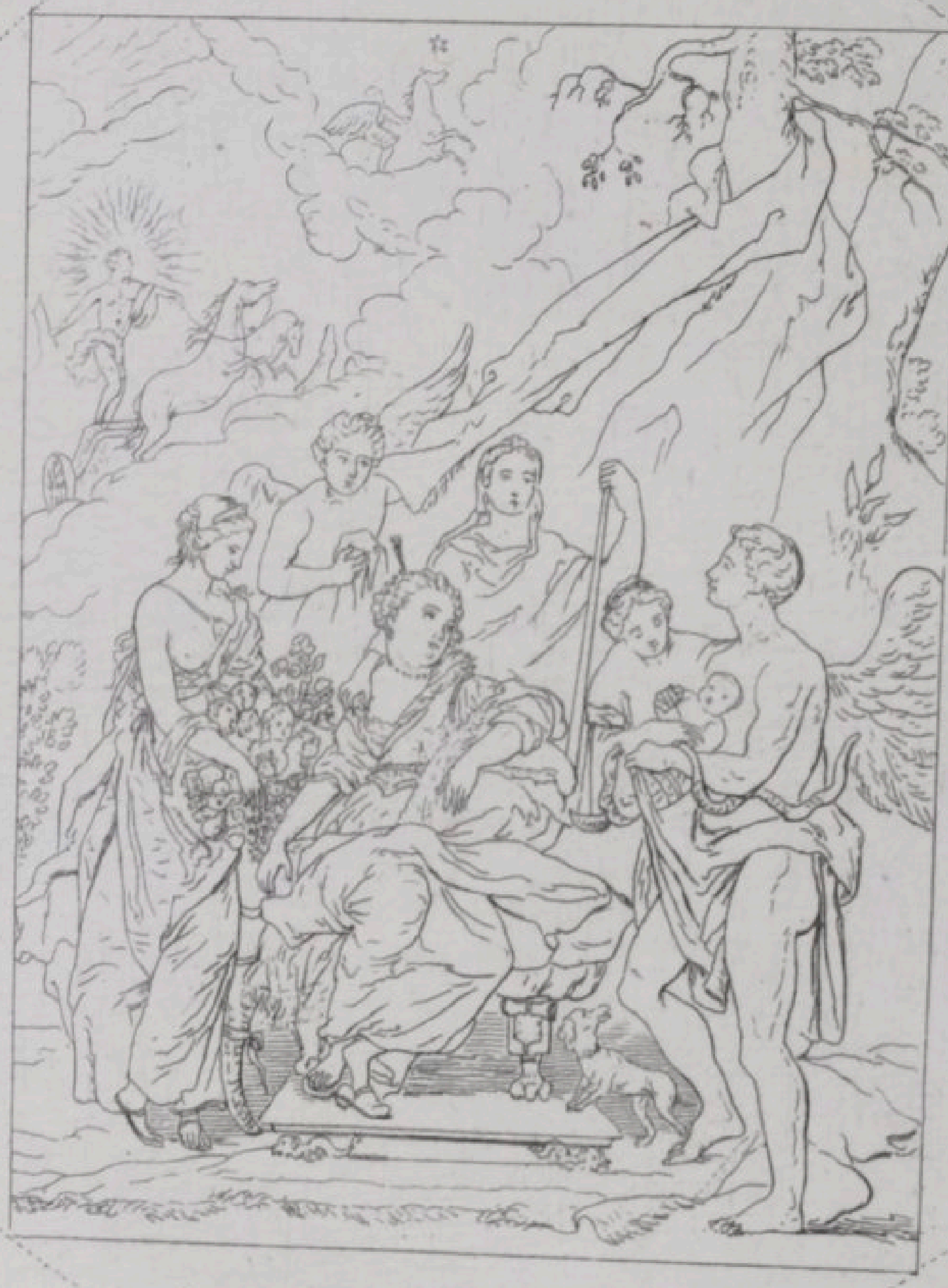
Ce tableau et les trois qui suivent font partie de la galerie du Luxembourg, où *Rubens* peignit la vie d'Henri IV. *Raphaël* ou *Lebrun* eussent rendu ces sujets historiquement; *Rubens* sentait la portée de son talent : il préféra la poésie à l'histoire et fit de chaque tableau une allégorie. Comme toutes les allégories, on ne peut guères les comprendre que le livret à la main ; ici le peintre a voulu rendre cette pensée : «Médicis fut instruite dans les sciences et dans les arts, et les grâces présidèrent à son éducation.» La figure de la jeune Médicis est le chef-d'œuvre de ce tableau ; l'âge, les manières, l'avide curiosité d'une petite fille sont rendus sans rien ôter à l'élégante noblesse de la race ; on prévoit déja sa taille et ses traits ; c'est une grande con-

naissance de l'art, qui peut seule avoir appris à ramener un portrait donné, de l'âge mûr à l'enfance; tout le costume de la jeune personne est une imitation libre de la mode du tems, et ne contraste point avec les draperies des figures allégoriques; celle de Minerve est dans l'ombre et de peu d'effet; le Mercure a le défaut de toutes les divinités de *Rubens* : il manque de ce qui caractérise Mercure, de légèreté; le groupe des Grâces aurait le même reproche, si c'en était un dans les œuvres de *Rubens*; il s'était donné un autre modèle de la beauté, il s'en était fait une autre image, et sa copie est toujours conforme à son modèle : ce groupe d'ailleurs est d'une couleur brillante et pure, et les trois figures sont *groupées avec grâces*, ce sont trois belles académies de femmes, une fois le genre de leur beauté adopté et convenu. Il n'en est pas de même d'un Apollon qui joue du violoncelle : cet engencement des figures de la mytologie avec des instrumens modernes est encore plus déplacé avec les dieux de la fable, qu'il ne l'est avec nos anges : on peut croire que ce n'est point

Apollon, mais un personnage allégorique représentant l'Harmonie, et alors il eût mieux été encore avec la harpe ou la lire ; le sîte est une grotte, au fond tombe une cascade ; peut-être est-ce une allusion aux lieux où Médicis fut élevée.

On a retouché les draperies des trois *Grâces* pour sacrifier aux convenances, mais on eût pu choisir une main plus habile ; ces linges sont salis, et la propreté est un des plus nécessaires attributs des Grâces.

ECOLE FLAMANDE



11. 480. *L'Accouchement de Marie de Médicis.*

RUBENS

ACCOUCHEMENT
DE
MARIE DE MÉDICIS.

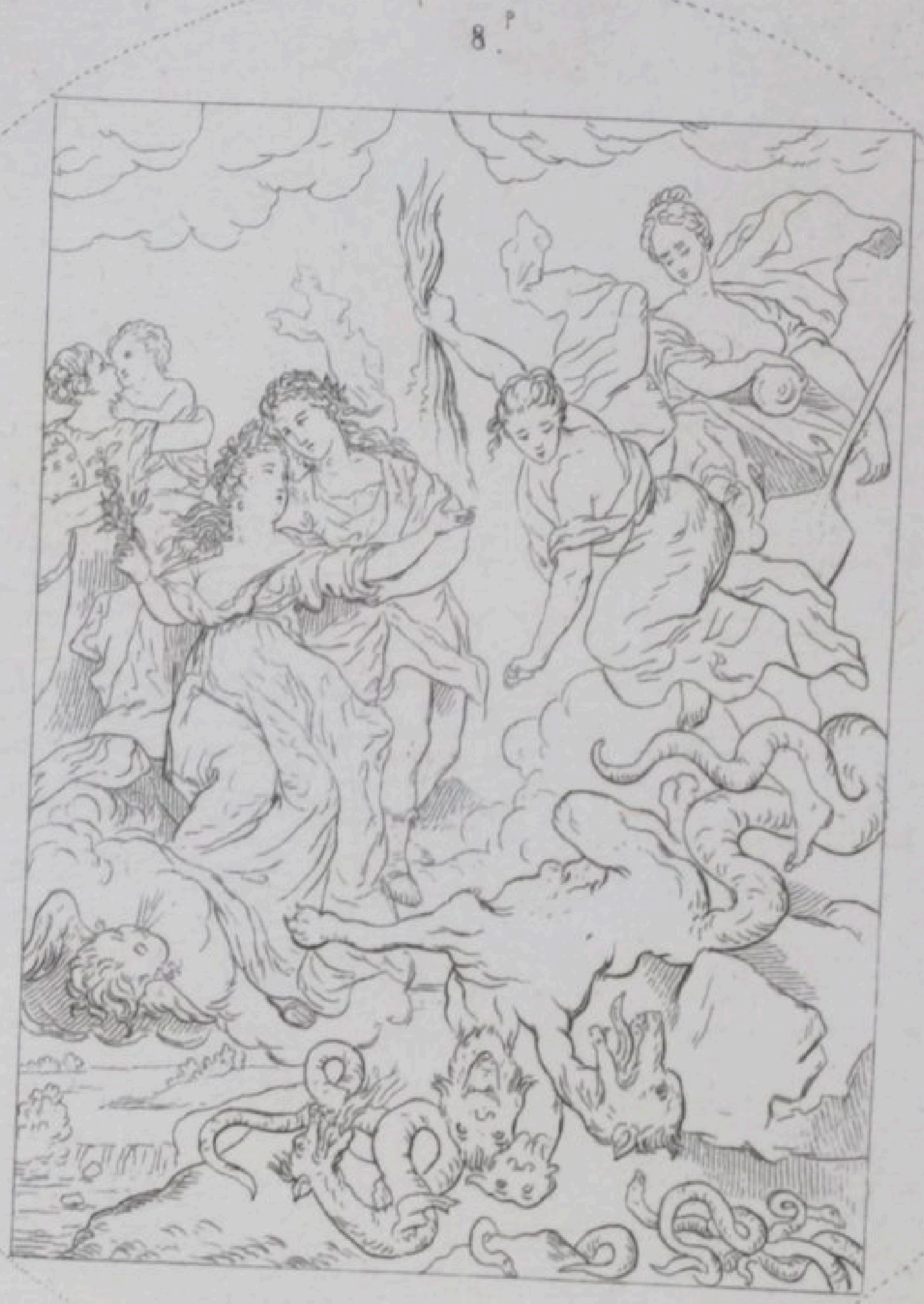
N°. 480.

UNE seule beauté, mais du premier ordre, a placé ce tableau parmi les chef-d'œuvres de l'art : mettre une expression sur une ressemblance a toujours été une des grandes difficultés du dessin; y placer une double expression composée de la douleur physique et de la satisfaction morale, était compliquer la difficulté. Ici le problème est résolu; si l'on découpait la tête de Marie de Médicis, et qu'on l'isolât du reste du tableau, l'homme de l'art et l'homme vulgaire y trouveraient également une femme que le sentiment d'une grande douleur passée affecte encore péniblement, mais en qui une sensation intérieure domine la souffrance : les yeux encore mouillés de larmes sourient, mais l'arc oblique des sourcils n'est pas encore à la place que

le sourire seul leur donnerait ; la bouche aussi sourit déjà, mais les muscles des joues n'accompagnent pas le mouvement des lèvres et se ressentent encore de la contraction ; les roses reparaissent sur les joues brillantes de fraîcheur et d'embonpoint, mais les pâles violettes leur disputent encore ; l'attitude de la tête achève l'expression, et ferait deviner qu'elle se penche avec complaisance vers l'objet de sa joie ; le visage seul exprime le sentiment de l'âme, tout le reste de l'habitude du corps appartient encore à la douleur physique ; le corps souffre, mais l'âme seule jouit déjà ; ce beau pied nud rentre dans sa place, cette pantoufle est bien mieux là qu'une chaussure antique ; tout le costume est mélangé avec un désordre plein d'art et de grâce, rien ne gêne et tout habille avec aisance et décence. Le reste du tableau est tout allégorique selon le génie de l'artiste ; ce genre pris, du moins il est suivi. La sage-femme est bien représentée sous la figure de cette matrône qui a l'attitude du commandement ; elle pose sa main sur l'épaule de la reine, et cette position inconvenante

par-tout ailleurs, dit assez qu'elle ordonne ici et répond de tout; le génie de la santé représente poétiquement l'accoucheur; il tient l'enfant qui est un peu poupée et n'a pas assez les formes d'un nouveau né; la nourrice est là, et *Rubens* devait bien rendre cette nature; on aime moins, et l'allégorie est un peu forcée dans cette figure qui présente à Médicis, dans une corne d'abondance, les cinq enfans qui doivent naître d'elle; ce nid prophétique n'est pas une idée heureuse ni poétique. Il est trop peu historique aussi d'avoir placé la scène sous un arbre dans un paysage; si c'est pour montrer le char du soleil indiquant l'heure du jour, une ouverture dans un lieu fermé eût rempli le même objet.

ECOLE FLAMANDE.



n.° 482. La Paix confirmée.
RUBENS

PAIX CONFIRMÉE.

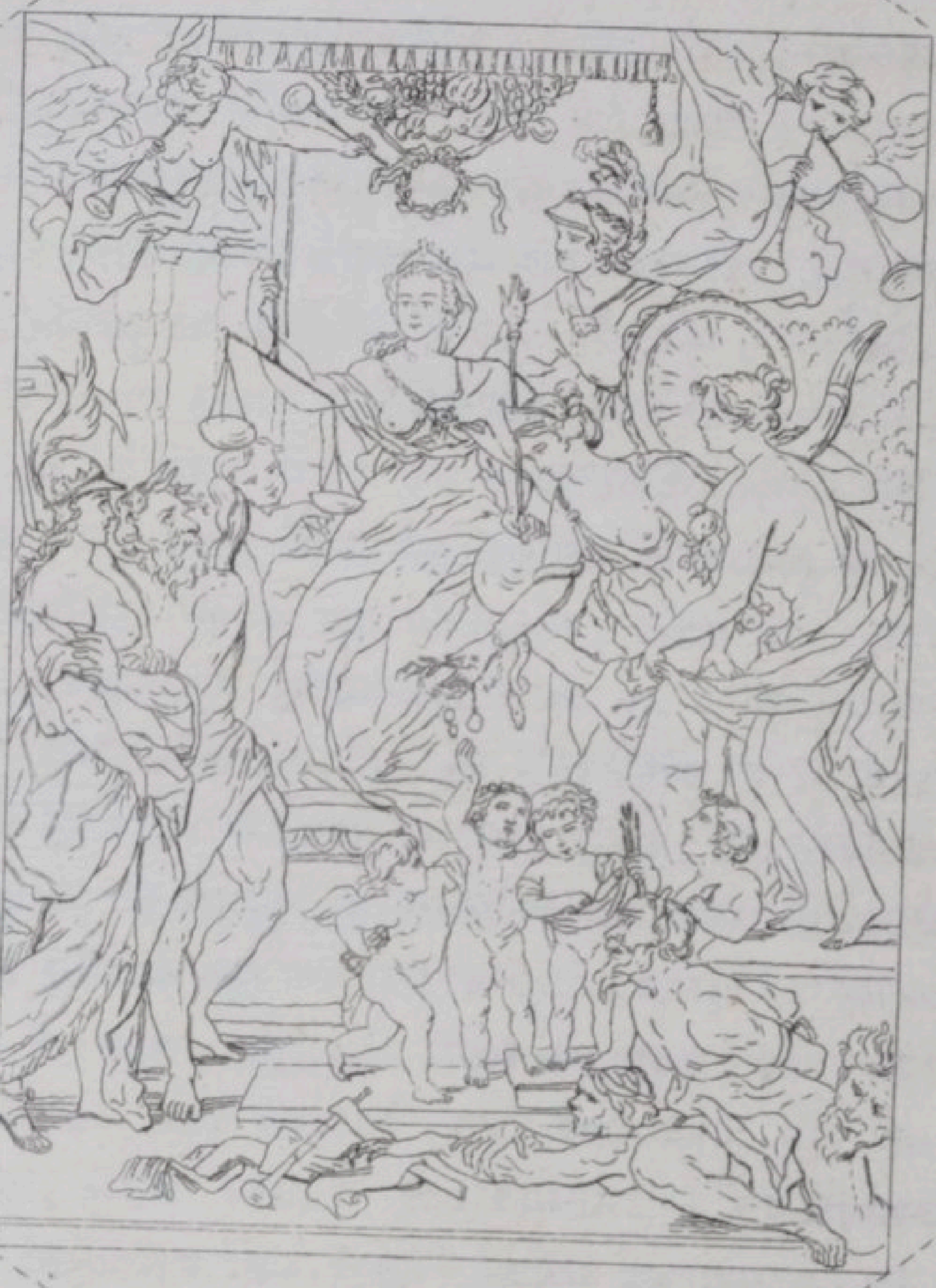
N°. 482.

Si l'on a voulu donner à Louis XIII une tête de son caractère, *Rubens* a parfaitement réussi ; cette tête en a toute la simple et insignifiante bonhomie ; elle devrait du moins, comme excuse, être plus jeune. On ne devine pas quel motif a pu décider le choix pour placer ce tableau parmi les quatre préférés ; fût-ce parce que la figure de Henri n'y est pas ? ces scrupules ne doivent plus nous convenir : Bonaparte a dit, à propos d'une tragédie : *je n'ai rien à démêler avec les rois de théâtre*, nous ne devons plus craindre les rois même en peinture. Ici le Louis XIII est gauche ; la figure de Médicis, toujours portrait, mais rien de plus ; la figure allégorique qui peut représenter la victoire ou le courage, n'a point la tête sur son col, elle est contournée comme un ovale de principes, mal posée sur les épaules ; la seule figure de l'hydre est belle par la grandeur monstrueuse des formes, par l'engencement gigantesque des membres.

Rubens.

Comme on ne peut ni poser ni imiter ces sortes de compositions, elles exigent une imagination qui les crée et qui les présente d'elle-même au crayon ; le ton de couleur n'est pas remarquable parmi les tableaux de Rubens. C'est encore ici que l'on sent l'insuffisance de l'allégorie peinte : une *paix confirmée* peut être un évènement important dans le cours d'un règne, mais le pinceau le plus habile ne rendra jamais ce que la plume dira en quatre lignes ; on a beau voir une femme qu'un homme guide et conduit vers un temple, rien ne peut dire avec un pinceau que ce soit pour y confirmer une paix ; et l'artiste a si bien senti le vide de son sujet, que, ne sachant de quoi remplir la moitié de son tableau, il y a placé un monstre qui, sous la forme d'un hydre, signifie tout ce que l'on veut ; appelant son talent au secours de son génie, il a réussi seulement à composer et à peindre un très-beau monstre, et à faire des nuages de fumée qui l'environnent, un très-beau contraste pour faire valoir, par opposition, la partie haute et lumineuse.

ECOLE FLAMANDE



n.° 481. Le Bonheur de la paix.

RUBENS

RÉGENCE

DE

MARIE DE MÉDICIS.

N°. 481.

RAREMENT un artiste a un sujet à traiter qui soit autant à la convenance de son talent, que l'était la suite des tableaux formant l'histoire de Henri IV; ayant une fois choisi l'expression allégorique, les sujets venaient s'offrir au pinceau de l'artiste; le caractère de tête prononcé du héros, était dans le stile des têtes fortes et chargées qu'on retrouve souvent dans *Rubens*, et toute la personne de Médicis était une beauté flamande brillante de fraîcheur et d'embonpoint, telles qu'il les composait quand il ne les imitait pas; ici l'équité sous les traits de la reine tenant une balance, est une pensée ingénieuse et fine; près d'elle est un amour qui porte délicatement sa main sous le bassin qui penche; il le relève, et c'est lui qui maintient l'équilibre.

Le personnage de Médicis est ici grandi et embelli ; c'est une divinité sous des traits donnés, son costume est théâtral et conserve la forme historique ; son attitude est noble, son port majestueux ; elle commande, elle régit, elle règne. Comme dans toutes les allégories, il faut chercher l'intention, on voit le tems qui ramène les sciences et les arts sous la figure de Minerve, quoique cette déesse se voie encore dans le fond du tableau à la gauche de la régente, paraissant la conseiller ; la figure du tems et celle de l'autre Minerve sont un peu courtes : à la droite, on voit les graces distribuant des récompenses aux génies des arts ; les deux figures de femme sont plus légères que ne les faisait ordinairement *Rubens*, et les enfans sont d'un beau choix de dessin ; l'ignorance, la médisance satyrique sont au bas de la composition, et on y reconnaît aussi l'envie qui tâche de se saisir d'écrits et d'autres productions des arts ; son attitude rempante et rapace et son masque livide sont bien caractérisés ; des renommées embouchant des trompettes remplissent le haut de la composition.

Ce

Ce tableau a été choisi et préféré parmi ceux de la galerie du Luxembourg ; la composition en est bien ordonnée, point de vide et point de confusion. On voit que Rubens, homme instruit et lettré, pensait bien ses tableaux, surtout s'il eût dû les exprimer par une poésie descriptive qui permet d'appeler les personnages par leurs noms, mais la composition pittoresque exige quelque chose de plus ; chaque personnage doit être assez caractérisé pour que le spectateur ainsi que le lecteur ne soient point obligés de questionner l'artiste pour se faire dire le nom des personnages, qu'il a voulu mettre en scène, et que leurs attributs doivent assez caractériser, sans qu'il soit besoin d'un appel nominal. La pensée du petit amour qui tient l'équilibre de la balance du gouvernement, est une pensée très-fine et très-ingénieuse, et plus encore de sentiment que d'esprit ; ces traits n'appartiennent qu'à l'artiste lettré, instruit, qui après avoir conçu une pensée, trouve l'expression qui la rend le mieux, et ne sont très-communs que dans l'œuvre du Poussin et quelquefois

dans l'œuvre de Lesueur ; Raphaël avait du génie qui se passe de l'esprit, et qui commande au goût ; *Rubens* avec de l'esprit n'a pas toujours un goût très-épuré, parce que son imagination active qui hâtait sa rapide exécution était le foyer et le germe de son talent, mais n'était pas du génie.

ECOLE FLAMANDE

n.° 483. J.-C. mort sur les genoux de sa Mère.

RUBENS

LE CHRIST MORT.

N°. 483.

Ici moins d'allégorie, moins de roman, plus de vérité, et par là même plus de beautés réelles ; la couleur aussi est moins brillante et plus vraie ; tous les personnages ont leur caractère *personnel*, quoiqu'étonnés sans doute de se trouver ensemble. La scène est sur terre, et St. François et la Magdelaine n'étaient pas contemporains; mais dans ces peintures poétiques, les licences étaient admises. La figure de l'Ange est céleste et svelte pour *Rubens*; l'attitude du Christ mort posé sur les genoux de la Vierge, est trop l'attitude d'un homme qui dort ; peut-être le peintre a-t-il eu l'intention d'annoncer le réveil prochain et de dire que cette mort de la nature humaine, n'est que le sommeil de la Divinité. La pensée de la femme qui regarde les cloux n'est pas grande ; cette femme devrait être autrement occupée dans l'action générale. Les vêtemens de la Magdelaine sont trop

soyeux; on ne connaissait point les étoffes moirées en Judée à cette époque. La coupe des habits est aussi trop à la mode ; ces costumes modernes donnésà des figures antiques, rappellent trop des personnages de théâtre : le premier devoir des peintres d'histoire est de replacer aux lieux et au tems.

Du reste, ce tableau est un de ceux de *Rubens* les plus sagement composés, plus correctement dessinés, et coloriés le plus naturellement ; le fond, obscur et sombre, fait bien valoir les figures ; et il est difficile et rare que l'art, sans ce secours puisse parvenir à leur donner le relief de la nature.

ECOLE FLAMANDE

12.

n°. 484. *L'Assomption de la Vierge.*

RUBENS

ASSOMPTION
DE LA VIERGE.

N°. 484.

QUAND *Rubens* est poète, il est souvent romanesque; et quand il est grand, il est souvent gigantesque; son imagination allait toujours au but, et souvent au-delà. Il faut voir aussi que *Rubens* travaillait ses grands tableaux pour les places où ils devaient être posés; il les composait pour être jugés sans déplacer.

Dans cette grande composition, on trouve toujours le talent de *Rubens*; un grand mouvement de toutes les figures; de très-beaux caractères de têtes d'hommes; des femmes toujours les mêmes; une manière très-large, mais trop large aussi, ce qui devient une négligence expéditive, qui est toujours une négligence; des draperies dont l'étoffe n'est ni sentie, ni indiquée. Tel tableau qui commencerait une réputation, n'ajoute rien à celle d'un

grand maître. La Vierge est gigantesque, et touche au bas du tableau ; tout le groupe qu'elle forme avec les anges, n'a rien d'aërien ; c'est la même couleur que les personnages qui sont sur terre. La tête du St. Jean est très-belle; c'est un des caractères distinctifs de *Rubens* de donner toujours à ses personnages historiques modernes, celui qui leur convient. Dans la mythologie, dans l'antique, dans la poésie allégorique, il est souvent moins heureux.

ECOLE FLAMANDE

5.e 6.e

N.° 485. S.t François mourant, recevant la communion.

RUBENS

MORT
DE S^T. FRANÇOIS.

N°. 485.

Ici *Rubens* ne s'est permis aucune poésie, le trait historique est représenté comme il a dû se passer. La couleur aussi n'a rien de romanesque ; les têtes de moines sont des portraits ; c'est l'histoire peinte d'après nature ; il faut admirer là l'effet général ; l'action animée dans l'esprit qu'elle doit avoir ; simple, naturelle, sans tours de force ; il ne faut y chercher ni grande pureté dans les contours, ni cette correction de dessin que l'école d'Italie s'est réservée. Il ne faut pas exiger de *Rubens* plus que de la nature, qui ne dessine pas, ou du moins rarement, des contours purs et parfaits. *Raphaël* et son école voulurent faire, comme devait faire la nature ; les Flamands se bornèrent à faire comme elle fait. Ainsi dans le St. Jérome mourant, *le Dominiquin* avait cherché, dans l'atti-

tude, dans l'affaissement, un mouvement balancé et pittoresque ; ici *Rubens* ne voulut peindre qu'un homme expirant, que toutes les forces ont abandonné, qui ne se soutient plus, et qui n'obéit qu'à la force de ceux qui le soulèvent et le soutiennent; il en est résulté une figure vraie, mais droite et roide, sans art, sans mouvement; cette figure semble aussi trop petite, et manque d'un certain héroïsme religieux, qui doit se trouver dans tous les états sur le visage de ceux qui y ont été les premiers. Il ne fallait pas un caractère et un esprit commun pour être fondateur d'ordre, et l'artiste doit présenter une image qui réponde à cette idée.

ECOLE FLAMANDE

n.° 486. L'Elévation du Christ en croix

RUBENS

ELEVATION EN CROIX.

N°. 486, 487, 488.

Il faut dire d'abord, et avant tout, que la figure principale, la tête du Christ est une des plus belles productions de l'art et de la pensée. Sa souffrance n'est pas seulement morale, elle est divine; il reporte en haut tout ce qui se passe au dessous de lui; il n'y a pas un muscle, pas un trait qui ne soit souffrant, et pas un qui ait de la souffrance physique. Ces yeux élevés sont encore animés d'une douceur ineffable; la bouche dit: *Pardonnez-leur*. Les muscles ne sont pas tombant d'épuisement ni de lassitude, seulement ils se refusent à la contraction de la douleur ou du ressentiment; sa pâleur même n'est pas livide. La poésie de cette peinture est en tout un modèle.

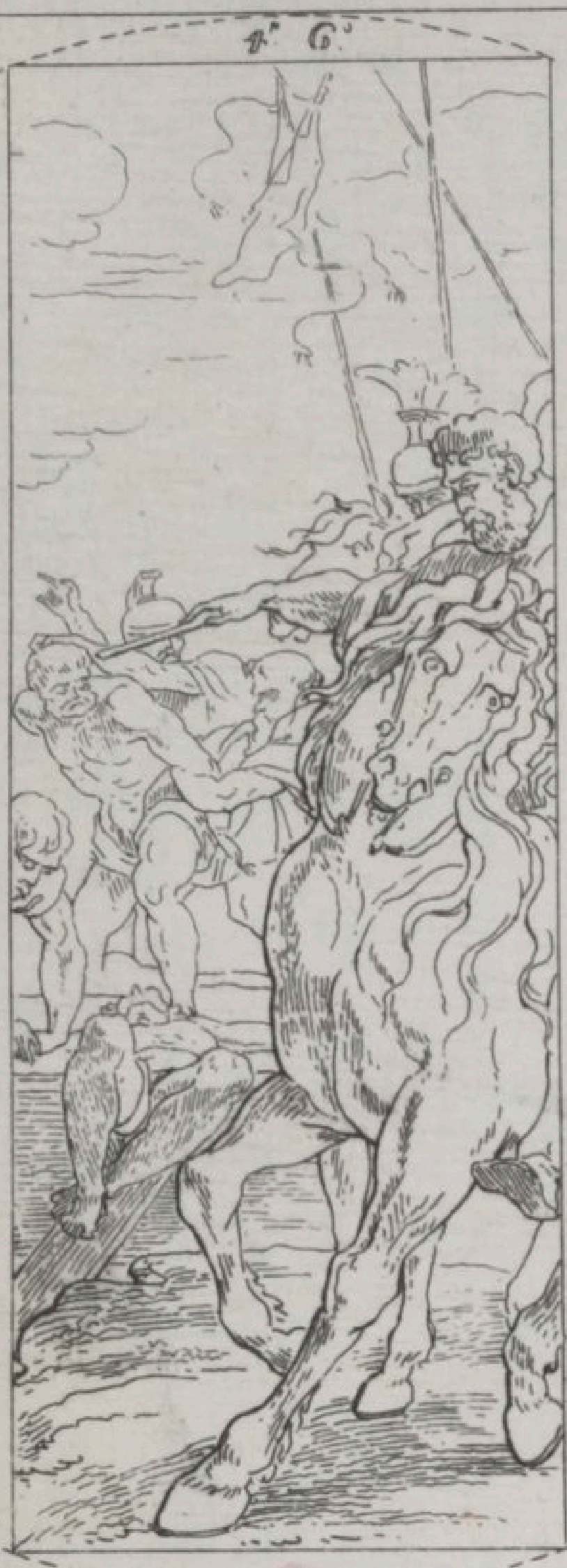
Le reste du tableau n'est pas tel, les proportions sont plus fortes que nature; et de plus elles sont gigantesques. Un

homme à tête râse, vu par derrière, est une réminiscence outrée de l'Hercule Farnèse, et n'en a que les disproportions; la figure a neuf ou dix têtes, et la tête est plus petite que les jambes; toute l'attitude est contournée et forcée comme l'effort qu'elle représente. Les autres figures sont également grossies, sans être grandies; un mouvement général où les figures sont plutôt en contradiction qu'en contraste. Cependant le maître reparaît dans le ton général de la couleur; le jour est sombre, triste, nébuleux, et voilé d'un crêpe noir.

L'un des volets représente les apprêts du supplice des deux larrons; la composition en est belle; mais les figures beaucoup trop petites pour leur couleur locale, ou les couleurs trop prononcées pour le lointain des figures; la scène semble être le premier plan d'un autre tableau; d'autant que les figures qui font le premier plan de celui-ci sont d'une proportion énorme, et le cheval monstrueux, quoique d'ailleurs

plein

ECOLE FLAMANDE

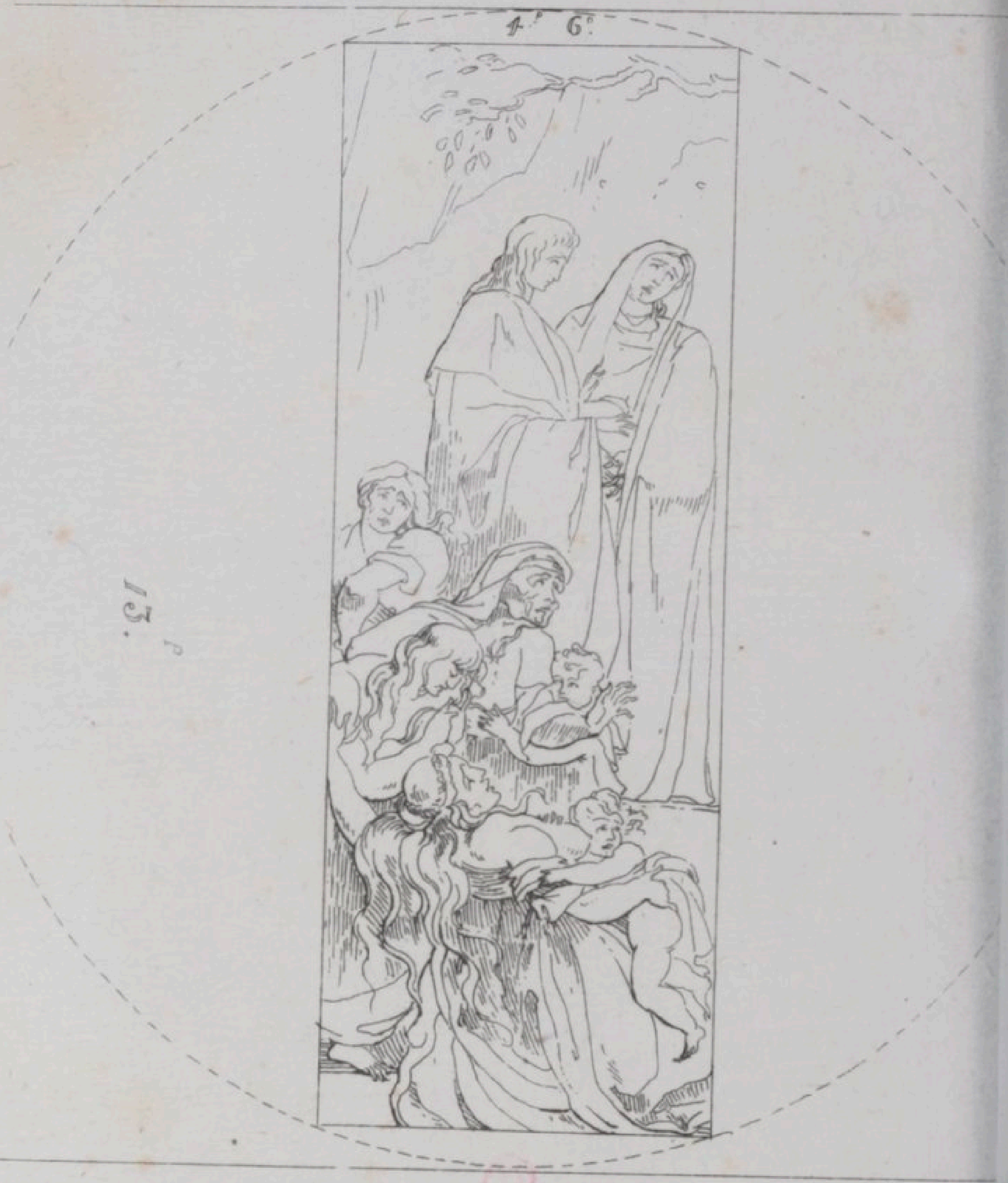


13.

n.° 488. Les apprêts du supplice des Larrons

RUBENS

ECOLE FLAMANDE



N.° 487. Les Stes Femmes éplorées.

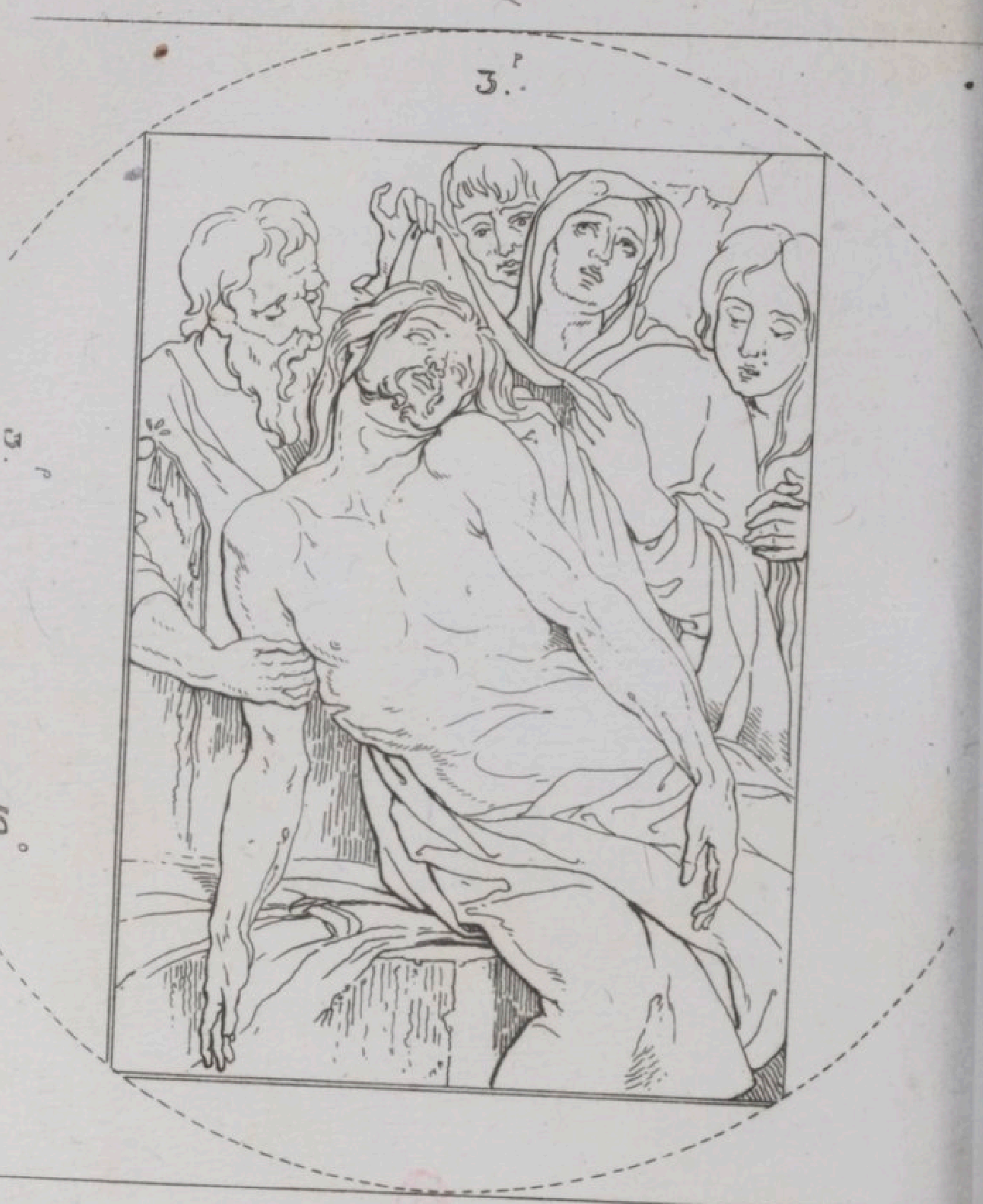
RUBENS

plein de feu et d'action, qui peut-être n'est pas assez motivée, car l'animal est là arrêté et en repos.

L'autre volet représente les *Saintes Femmes* ; les formes en sont outre nature. Un enfant qui crie est une expression, ou plutôt une grimace forcée et pénible. Il est connu que ces cadres, longs et étroits, sont une difficulté pour la composition ; mais *Rubens*, qui a passé cette difficulté ailleurs, ne l'a pas sauvée ici. Au dessus des femmes accroupies sont deux figures debout, ce qui fait un autre tableau ; ces deux figures d'ailleurs sont très-belles, et d'une mélancolie amère, mais tranquille, et qui contraste bien avec le grand mouvement du tableau. La tête de la vieille est peinte et modelée avec énergie, on y retrouve un ton italien, un effet large et bien senti, il y a beaucoup de noblesse dans cette femme qui tient ses cheveux et s'en couvre le sein, la figure est bien pensée quoique les traits soient un peu hommasses ; *Rubens* sentait trop vivement les expres-

sions et les formes de ses figures ; pour faire un grand caractère il outrait souvent et passait les bornes. Malgré ce reproche, ce tableau tient un des premiers rangs dans ses ouvrages, et on s'aperçoit bien qu'il a perdu au déplacement ; en Flandre, il était placé très-haut, et bien éclairé : *Rubens* l'avait fait pour la place qu'il occupait, il y faisait un grand effet. En général le tableau et les volets seront toujours beaux dans toutes les places. La galerie du Museum laisse souvent des regrets pour de certains tableaux, qui sont si mal éclairés, qu'on en perd toutes les beautés ; mais ce désagrément est attaché à toutes les galeries quand le jour ne vient pas d'en haut. Les trois écoles réclament du peuple, dont les conquêtes ont réuni leurs chef-d'œuvres, une construction généralement desirée.

ECOLE FLAMANDE.



n.° 489. Le Christ entre les bras de la Vierge.

RUBENS

LE CORPS DU CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

Nº. 489. 490. 491.

Comme étude, il faut admirer cet ouvrage, mais comme sujet historique il n'a pas rempli son but; il est même très-vraisemblable que la première intention de *Rubens* ne fut point d'en faire un tableau; la figure principale, celle du Christ mort, est une très-belle académie, mais qui paraît n'être qu'une étude d'après un homme mort. *Rubens* qui avait su trouver tant de noblesse, de grandeur et de divinité pour la tête du Christ dans le tableau de la descente de croix d'Anvers, dans celui de l'élévation en croix et dans celui du Christ mort frappé de la lance, aurait retrouvé ses mêmes traits pour un tableau d'une moins grande élévation et qui exigeait plus de détail; ici la tête est commune, ce nez sanglant est une image sans majesté et qui suppose même un autre genre

de mort, soit par chûte, soit par étouffement. Ce qui peut faire penser aussi que *Rubens* ne voulut pas faire un Christ mort, c'est que les doigts des mains sont étendus et relâchés, tandis que la mort a dû les roidir dans la crispation causée par le déchirement des clous.

Tout porte donc à croire que ce n'est qu'après avoir réussi dans une étude, que *Rubens* voulut donner un prix au tableau en y donnant une intention.

Toutes les autres têtes historiques sont très-belles par le choix des caractères : une jeune femme en pleurs, joint la beauté des traits à celle de l'expression de douleur, les têtes d'hommes sont d'un caractère beau et fort ; parmi les tableaux les mieux colorés de *Rubens*, celui-ci est un de ceux dont la couleur est la plus belle.

Volet. 490. (*)

Cette forme très-difficile, comme composition, se trouve sauvée par la simpli-

(*) Ces deux tableaux en volets ne sont plus au Muséum.

cité du sujet, c'est le portrait de St. Jean l'évangéliste, et ce portrait comme tableau n'offre rien de bien saillant; l'expression du visage du Saint n'annonce pas le caractère et ce génie que désigne l'aigle qui est à côté. On ne retrouve pas dans ses traits ces formes quarrées et angulaires; ils sont sans expression et sans distinction et ne peignent rien de ce que dit l'apocalypse.

Volet. 491.

Ici au contraire il y a beaucoup de grâce et de naturel dans les têtes et dans l'attitude de la mère et de l'enfant, la tête de la Vierge est noble, jeune, fraîche, gracieuse et tout sentiment, la joie de l'enfant est telle que la nature l'offre souvent: une mère se plaît à élever son enfant à sa hauteur; l'enfant est un modèle de la beauté de cet âge, les contours sont arrondis et sont sans lourdeur; le visage répond à l'appel du sentiment maternel. En étudiant le caractère du talent de *Rubens*, il semble qu'il en a deux bien distincts; dans les sujets simples, où il se joue, il a la grâce, la noblesse, souvent

même le sentiment. Dans les grands sujets, lorsqu'il veut s'élever avec effort, il se trouve monté sur des échasses; pour être plus grand, il devient disproportionné. Son génie se guinde plus qu'il ne s'élève; dès qu'il veut faire mieux, il cesse de faire bien; il se dépasse quand il prétend se surpasser. La première étude de l'artiste est son propre génie.

Il se tue à rimer, que n'écrit-il en prose.

Ce vers s'applique à tous les arts, même à toutes les sciences, et même encore à tous les états.

Ne forcez point votre talent,
Vous ne feriez rien avec grâce.

ECOLE FLAMANDE

n.° 492. Un Tournois.

RUBENS

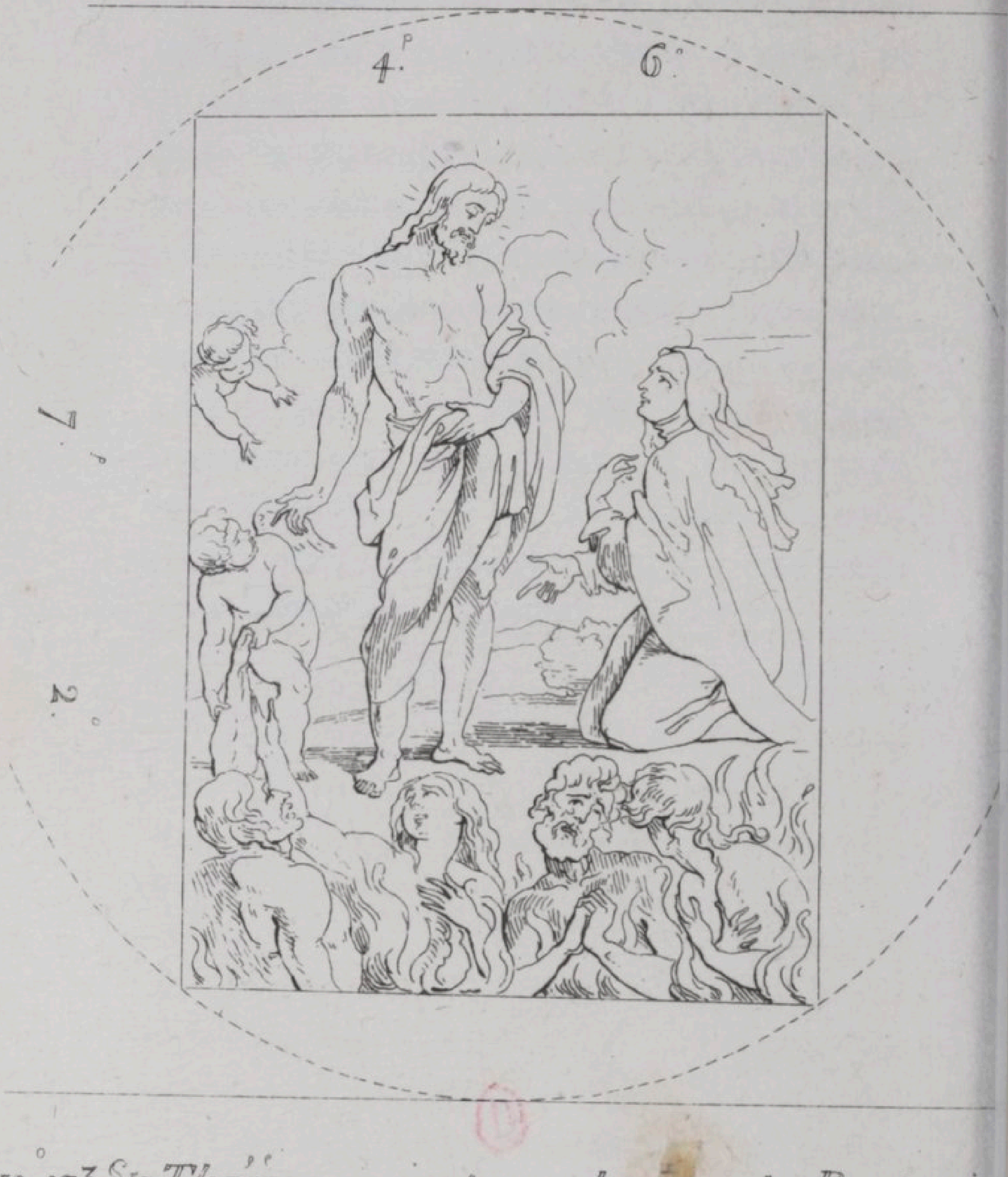
TOURNOIS.

N°. 492.

Ce tableau n'est qu'une esquisse, mais il perdrait peut-être s'il eût été terminé; on pourrait croire que plusieurs tableaux de *Rubens* ont ainsi été d'abord plus beaux, avant d'être finis, ce qui annoncerait non pas défaut de génie mais défaut de talent. *Rubens* ne pouvait pas avoir ce sujet sous les yeux à cette époque, la mode des tournois, tels qu'ils sont ici dépeints, était déja passée; le peintre a donc dû inventer et se reporter au quatorzième siècle; mais il a bien deviné: tout y est, le site, les mœurs, les costumes sévèrement retracés; on voit le château avec donjons, machicoulis, tourrelles; l'architecture gothique et germanique; le beau monde aux fenêtres; le spectacle sous les fossés du château; les chevaliers couverts de fer; on ne voit qu'une armure sur un cheval bardé caparaçoné, les longues lances en arrêt, le choc des cavaliers, les armes brisées en éclats,

les pages qui les relèvent, les trompettes qui sonnent les fanfares; il n'y a que trois groupes de combattans deux à deux, et la place est remplie; toute l'expression est dans les attitudes; on ne voit pas un visage, mais tous est en action; les chevaux respirent le feu; tous les cavaliers en selle semblent des centaures; on reconnaît ces jeux, dont un ambassadeur turc disait: *si c'est tout de bon, c'est trop peu: si c'est pour s'amuser c'est trop.* Le fond du paysage est très-lâche, à peine la toile est-elle couverte; c'est une idée jetée en esquisse faite pour n'être pas terminée.

ECOLE FLAMANDE



N.° 493. Ste. Thérèse priant pour les âmes du Purgatoire

RUBENS

STE. THERESE
INTERCÉDANT POUR LES AMES DU PURGATOIRE.

N°. 493.

Ce sujet ne pouvait être très-poétique : l'habit de none qui prête encore moins à la poésie pittoresque que celui de moine ; des ames dont on ne voit que des têtes souffrantes rangées en haie : il était difficile de faire de ce sujet, sans doute donné, un beau tableau ; aussi est-il vraisemblable que celui-ci n'est pas de *Rubens* ; tout au plus peut-on croire qu'il a, par complaisance, retouché l'ouvrage d'un de ses élèves, et la quantité prodigieuse de tableaux attribués à *Rubens* prouverait assez que l'on a souvent mis sous son nom des tableaux de son école. La composition de celui-ci est aussi trop simple ; il y a trois plans sans intermédiaire, et la sainte *intercessrice* est à genoux sur une muraille qui ressemble assez à la margelle d'un puits.

Le costume de religieuse manque même de l'élégante vérité dont toute draperie est susceptible. *Champagne*, dans le tableau de l'*ex voto* de sa sœur, prouve que tout vêtement peut s'anoblir ; la sainte est jeune et assez gracieuse, mais sa physionomie n'est pas celle de Ste. Thérèse qui définissait le diable : *ce malheureux qui ne peut pas aimer* ; qui disait aussi de l'imagination, que c'était *la folle de la maison*, ces deux mots pleins d'âme et d'esprit exigeaient, pour le portrait de Ste. Thérèse, des traits et une expression autres que ceux que le peintre lui donne ici.

ECOLE FLAMANDE

n.° 494. Ste. Anne enseignant à lire à la Vierge.

RUBENS

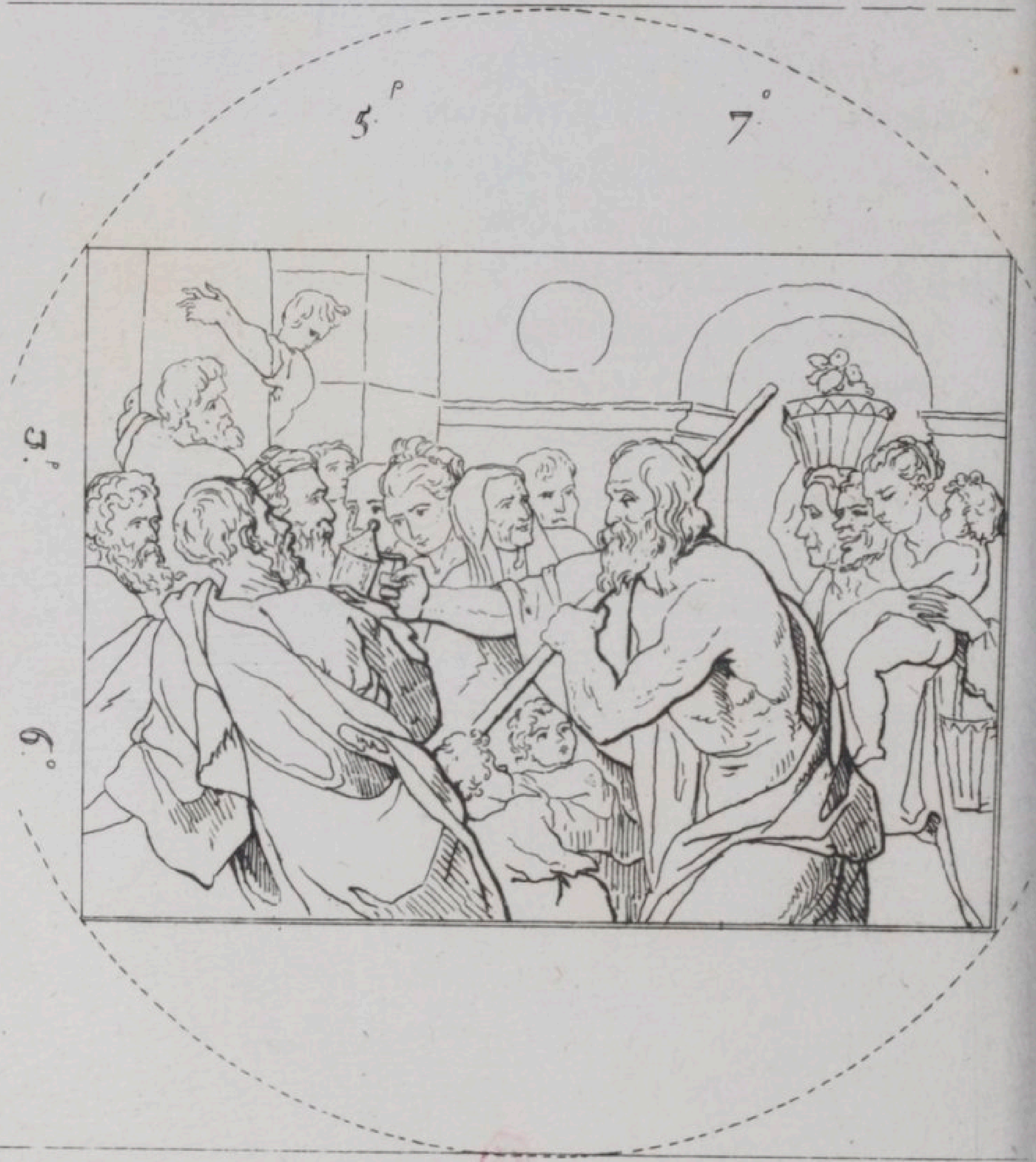
STE. ANNE
ENSEIGNANT A LIRE
A LA JEUNE MARIE.

N°. 494.

Ce tableau peut être le contraste en tout du précédent ; tout y est parfait ; la bonté, la complaisance, la dignité sont bien rendues sur le visage de Ste. Anne ; toute sa personne est noble ; le choix de l'attitude du groupe est naturel et beau ; les mains ont l'âge du visage, et rien ne sent la décrépitude ; ce sont des formes que le tems a respectées à cause de l'emploi qu'il leur destinait.

La figure de la jeune Vierge est aussi toute grâce et élégance ; sa taille annonce et promet qu'elle sera divine ; le profil est noble et gracieux ; il convient à la jeune fille de David ; son maintien est posé ; son attention est fixée sans contrainte ; il semble seulement que l'âge indique peu les formes de douze ou treize ans ; il est un

peu tard pour apprendre à lire ; mais on peut supposer que la jeune écolière est occupée d'une lecture ; on peut aussi trouver que le vêtement s'éloigne trop de l'antique quel qu'il soit. Ste. Anne est vêtue d'une manière qui rappelle trop celle dont s'habillaient les religieuses ; la jeune vierge est parée d'un fourreau d'étoffe de soie, qui lui donne un peu l'air d'une pensionnaire de grande maison ; *Rubens* se faisait peu de scrupule de ces écarts, et ce n'est pas cela qu'il faut imiter en lui, mais ce qui est inimitable, ce sont les beautés de sentiment et de convenance dont ce tableau est rempli.



n.° 495. Diogène cherchant un homme.

RUBENS

DIOGÈNE

A LA LANTERNE.

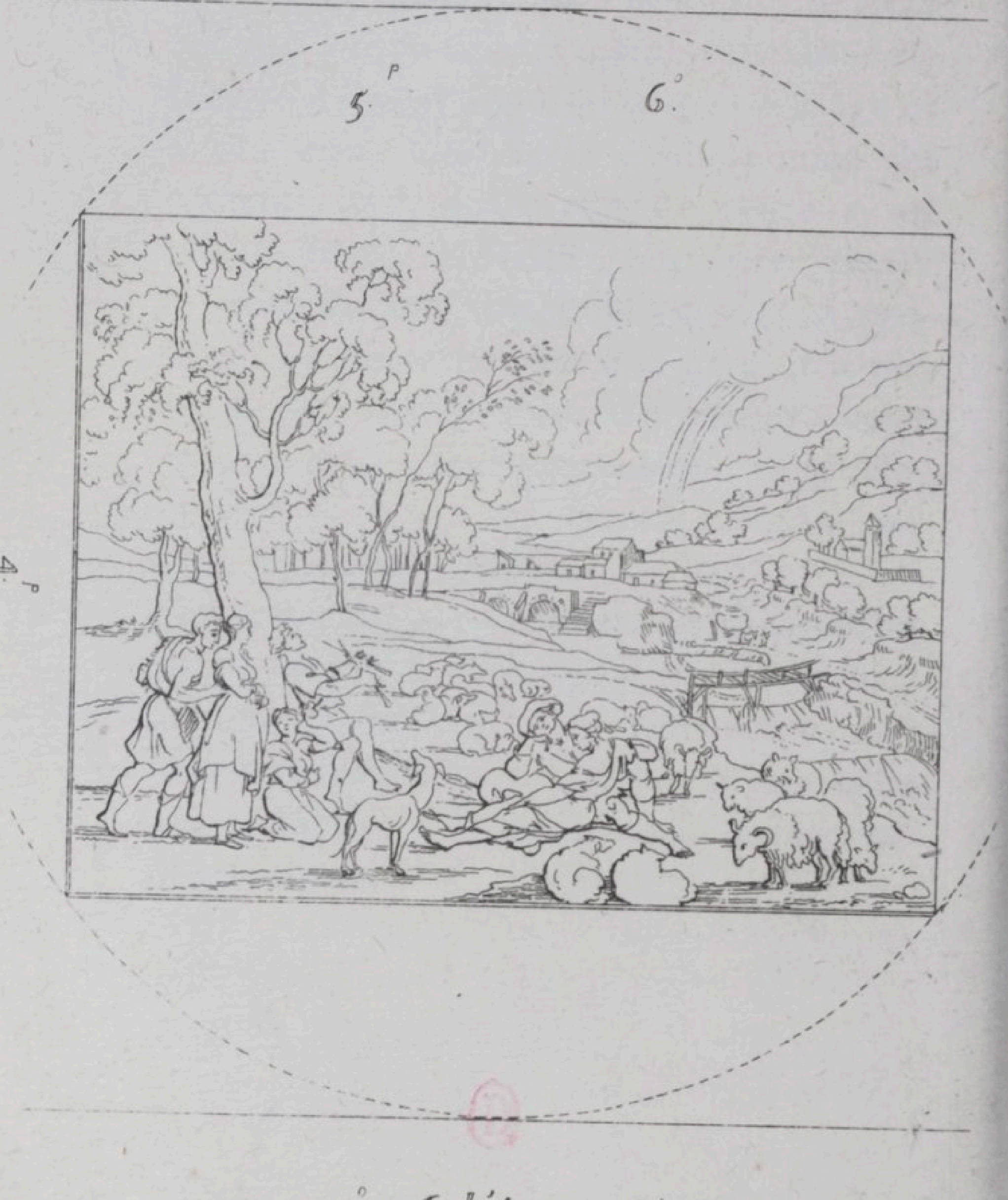
N°. 495.

Ce n'est plus un éloge dans les tableaux de *Rubens* que de louer la couleur ; celle-ci a sur d'autres l'avantage d'une plus grande vérité ; le coloris en est moins romancié que dans beaucoup d'autres ; la tête de Diogène est grecque, philosophique et cynique, mais sans charge ; elle est pauvre, mais noble et pensante. Son air sérieusement empressé, n'est point un contraste avec la satyre qu'il exerce. Il y a un grand art dans le nombre de figures qui remplit le cadre ; et dans leur disposition deux têtes sont remarquables : celle d'une vieille femme qui sourit de pitié en voyant l'action de Diogène ; cette expression ne peut être imitée d'après nature ; elle appartient à l'imagination du peintre, ou plutôt à une réminiscence d'après nature, qui prouve encore plus de talent qu'une invention.

Rubens.

Cette femme, avec un souris moqueur et presque dédaigneux, dit : *Ah ! le voilà qui fait ses farces* ; et cette expression de sourire ne peut appartenir qu'à son âge et à son état, c'est celui d'une femme du commun. Une autre tête de nègre a un sourire bête, imbécille ; ses lèvres rient ; le reste de son visage ne rit pas ; la première ne pince pas les lèvres, et n'a pas gagné les autres traits du visage ; cette tête est encore une composition originale, qui n'a pu avoir son modèle ailleurs que dans la pensée réfléchie de l'artiste. *Jordans*, son élève, a souvent imité ces deux têtes, mais les a changées ; celles-ci sont vraies, et ne sont pas grotesques. Les autres personnages ne prennent pas assez part à l'action ; ils occupent la scène sans s'en occuper.

ECOLE FLAMANDE



n.° 496. L'Arc-en-Ciel.

RUBENS

L'ARC-EN-CIEL.

N°. 496.

DANS les arts, ainsi que dans les affaires, le premier tort est d'entreprendre l'impossible; on ne peut pas peindre la lumière, et l'arc-en-ciel est une lumière, quoiqu'elle n'arrive à nous que par réflexion, comme serait le soleil dans une glace : aussi l'arc-en-ciel de *Rubens*, grand coloriste, prouve seulement que la palette ne peut pas atteindre là. Le reste du paysage n'a rien de remarquable, et l'action des Bergers ne dit rien; ils gardent des troupeaux. On peut croire que *Rubens*, dans un moment de présomption, a voulu que l'arc-en-ciel fût le principal; tout le reste un accessoire; et en voulant faire de tout, *Rubens* prouve ici que nul talent n'y peut suffire.

Rubens. d 7

ECOLE FLAMANDE

N.° 497. La Fuite en Egypte, effet de clair de lune.

RUBENS

LA FUITE EN EGYPTE.

N°. 497.

Ce sujet, traité par presque tous les peintres, est renouvelé ici par le choix de l'heure; le clair de lune ajoute à la mélancolie de la scène et du site. C'est aussi une belle idée d'avoir mis le foyer lumineux dans la figure même de l'enfant; c'est la lumière qui sort de lui qui éclaire tout le groupe. Deux anges conducteurs font leur service avec grâce; l'un tient la bride de l'âne; l'autre le dirige avec une baguette, et tout le groupe est en mouvement. Il s'agit de se détourner pour éviter une garde de soldats, que l'on voit dans le fond, à la lueur des feux qu'ils ont allumés. Tous sont endormis, et c'est un effet de la protection divine que l'artiste a ingénieusement rendu. Ce sujet, si souvent traité, n'est souvent aussi qu'une femme montée sur un âne avec son enfant, accompagnée d'un vieillard qui tient un bâton : ici l'intervention céleste est sentie

et exprimée ; le groupe est menacé de dangers , et l'assistance divine le secourt et veille sur lui ; la lumière qui le dirige ne brille que pour eux, ne dirige qu'eux ; tout le reste est dans les ombres de la nuit. Les cavaliers qui les poursuivent s'égarent; les soldats qui les attendent sont livrés au sommeil. Ce tableau , qui ne frappe pas au premier coup-d'œil , s'embellit et intéresse à l'examen. La tête de la Vierge est plus à l'école italienne qu'à l'école flamande, par la beauté et la grandeur de ses traits. Le St. Joseph se retourne inquiet, en regardant les deux cavaliers d'Hérode. Le paysage est d'une belle solitude , et l'effet du clair de lune vrai, quoique le reflet dans l'eau ne le soit pas.

n. 498. *La Femme de Rubens et ses deux enfant*

LA FEMME DE RUBENS

AVEC SES ENFANS.

N°. 498.

Ce tableau n'est qu'une esquisse, mais c'est un trait du génie de l'artiste de ne savoir pas achever; il est impossible qu'il y eût gagné, et très-possible qu'il y eût perdu. La femme de *Rubens*, qui est là comme portrait, et non comme modèle, n'a pas ces formes grasses et souvent épaisses, que *Rubens* donnait à ses femmes historiques; celle-ci a tout, grâce, vérité, fraîcheur, élégance, sentiment maternel, tout le tableau est en vie. L'enfant est sur les genoux de sa mère; l'autre, plus âgé, debout. On peut remarquer dans les teintes de l'esquisse, qui à peine couvrent la toile, une finesse de nuance et de coloris, que le fini gâte quelquefois. On y reconnaît la manière prise depuis par *Creuse*, des rondeurs modelées, des demi-teintes, passées par des transitions telles

que la nature les offre, mais qu'il n'est pas donné à tous les artistes d'imiter, ni même d'apercevoir; car ce qui n'est pas imité de la nature, c'est toujours faute d'être aperçu; la main obéit assez quand l'œil voit et quand la tête pense.

Tous les ajustemens, la coëffure, les étoffes, tout est contemporain du tableau. *Rubens* put croire, après avoir achevé ce portrait, qu'il avait augmenté sa famille. Ce tableau, et trois ou quatre autres de *Rubens*, offrent des traits de sentiment; il n'est plus poète romancier.

ECOLE FLAMANDE

N.° 499. Le Portrait d'une Dame de Booven

RUBENS

PORTRAIT

D'UNE DAME BOOVEN.

N°. 499.

Le premier mérite d'un portrait est la ressemblance, et ce mérite est perdu pour la postérité; il n'entre dans une collection de chef-d'œuvres que par les titres qui peuvent en être indépendans. Celui-ci n'a rien d'historique; une pose très-simple, très-commune, favorable à la ressemblance. La main n'est pas d'un beau choix de formes. Les vêtemens sont une composition et sans poésie; les accessoires de chaînes, bijoux et d'ornemens sont faits avec une liberté d'exécution qui décèle le grand maître, dans ses productions romaines. On doit aussi remarquer dans ce portrait une très-belle lumière éclairant la tête sans ombre, et sans nuire au relief.

Rubens.

PORTRAIT

D'ÉLISABETH DE BOURBON.

N°. 531.

Ce portrait, quoique plus soigné que les autres, ne perd rien du goût que *Rubens* a mis dans tout ce qu'il a fait; si celui-ci a moins de feu, il est plus correct et plus achevé, la tête est d'un dessin fin et rappelle les proportions de celle de Henry IV, la couleur en est fraîche, légère et la lumière qui l'éclaire joue dans les plis de la fraise et se repose sur la gorge avec beaucoup d'adresse. Cette fraise est exécutée avec une grâce, une transparence étonnante et ne détruit nullement les parties principales qui l'environnent. Les mains sont bien dessinées, elles ont le même caractère et appartiennent à la tête. Les chaînes d'or et les broderies sont faites avec la facilité que *Rubens* a mise ordinairement dans ces détails.

ECOLE FLAMANDE

n.° 531. Portrait d'Elisabeth de Bourbon.

RUBENS

ECOLE FLAMANDE

n.° 501. La Flagellation.

RUBENS

LA FLAGELLATION.

N°. 501.

BOILEAU a dit : .... *il est des objets que l'art industrieux doit dérober aux yeux.* L'image d'un homme Dieu souffrant, et mourant les bras étendus vers la terre, comme pour les ouvrir au genre humain, est une belle image, grande, céleste, et qui attirera toujours l'attention même du sauvage qui n'en connaît pas le mystère. Le Christ priant sur la montagne des Olives, et disant : *Détournez-moi ce calice;* le Christ couronné d'épines se montrant au peuple ; le Christ succombant sous le poids de sa croix, toutes ces images sont dignes de la poésie et de la peinture ; mais je ne crois pas que *Raphaël* ni le *Poussin* eussent choisi le sujet que *Rubens* a hasardé ici ; et parmi les talens, ou plutôt parmi les devoirs de l'artiste, le choix du sujet est le premier; le sujet gêne ou développe le talent, échauffe ou refroidit l'imagination, donne l'élan au génie ou l'arrête. Ces

torts ne trouvent point de grace au tribunal du goût. Le maître pourra faire observer ensuite à l'élève le beau ton du coloris des chairs meurtries et sanglantes; il fera remarquer la différence sentie des plaies sillonnées par l'impression des verges, et les contusions bleues des nœuds d'une corde ; il montrera sur les bords d'un dos déchiré, la teinte noirâtre du sang extravâsé sous l'épiderme ; et plus loin des plaies saignantes, l'épiderme enflammé et rouge par le sang que la douleur et l'irritation y appellent. Mais tous ces détails, pénibles à l'œil et au cœur, feront à-la-fois admirer et regretter l'emploi du talent; ce regret pourra être adouci, mais ne sera pas encore effacé par l'étude d'une belle myologie, par celle d'une belle figure académique. Peindre l'histoire n'est pas poser un modèle; mais il n'échappera pas aux recherches du sentiment, de remarquer cette pensée sage de l'artiste qui a dérobé dans l'ombre la tête du Christ souffrant, reconnaissant ainsi en partie son tort dans le choix du sujet. Les fautes du choix doivent être soigneusement désignées dans

les

les tableaux des grands maîtres, parce qu'elles pourraient faire exemple. L'homme qui frappe avec une corde est disproportionné ; son action est exagérée ; la tête, beaucoup trop petite pour le corps, lui donne une taille gigantesque. La jambe est maniérée et d'un mauvais dessin. Le *flagellant* à droite n'est pas d'une belle forme, ses contours sont outrés et le ton est trop noir. On ne sent pas aussi au premier aspect l'intention d'une figure qui se passe la main sur le front, c'est pour en essuyer la sueur.

Les grands tableaux d'église exigent une convenance très-rigoureuse dans le choix du sujet ; ce ne sont plus des tableaux de goût, de curiosité, ce ne sont plus des meubles d'amateurs, ces tableaux placés deviennent partie intégrante d'un culte religieux ; le talent, le génie même doivent se ranger à la dignité du sujet, les licences ne sont plus permises et les écarts ne sont plus excusables, tout doit être grave et auguste ; et ce qui ne le serait pas par soi-même, doit le devenir sous le pinceau. *Raphaël* dans ses compositions religieuses *Rubens*.

a quelquefois ddes isparates, et présente dans le même tableau des images incohérentes ; mais, si le sujet est double, les deux parties du sujet n'en sont pas moins toujours grandes et nobles.

ECOLE FLAMANDE

8. P

II. P

n.° 503. La Descente de croix de la cathédrale d'Anv

RUBENS

LA DESCENTE DE CROIX
D'ANVERS.

N°. 503.

En étudiant l'analyse des tableaux de *Rubens* on éprouve d'abord un embarras ; l'œil a joui d'une couleur brillante et fraîche, le goût a été satisfait par un beau choix de caractères de tête, surtout de tête d'homme ; l'imagination a servi l'artiste dans la poésie quelquefois romantique, mais toujours pleine de verve qui anime ses compositions ; les écarts de cette imagination dans le dessin, sont encore excusés par l'effet qu'ajoute l'exagération même à des formes trop souvent outrées ; et cependant une sécheresse de pensées et d'expression vient à tout moment arrêter la plume, et la description cherche des idées et des termes.

Tout a une cause, et celle qui influe ici ne se trouve pas d'abord. *Rubens* a tout, coloris, imagination, poésie, science de

son art, souvent même jusques à l'artifice ; une seule chose lui manque, celle que l'on rencontre si souvent dans les tableaux du *Poussin*, le sentiment, ce don de la nature qui ne tient ni à l'étude, ni à l'esprit, ni même au génie.

En recherchant dans ses détails ce très-beau tableau, on voit d'abord le corps du Christ ; la forme en est belle, le mouvement des membres est bien l'abandon d'un corps privé de vie qui obéit aux loix de la pesanteur. Cette figure est tout ce qu'elle peut être ; mais autour d'elle on attend des expressions diverses de la douleur sur tous les visages, selon leur motif d'intérêt ; le premier est l'intérêt maternel ; pourquoi la vierge est-elle reculée dans l'ombre, et sur le second plan, le sentiment réclamait pour elle la première place : sa figure est noble, grande, l'expression de la tristesse est simple, on peut supposer que la source des larmes est tarie, et sans doute cette douleur ne doit pas être la même qu'au pied de la croix. Mais tous les autres visages, pourquoi n'ont-ils aucune trace d'affliction ? Ce St. Jean, dont la taille est à-

la

la-fois noble et élégante, dont le profil est jeune et d'un beau choix, cache le reste du tableau, vous ne devinez pas ce qui l'occupe, quelle affection le pénètre? Il en est de même de cette femme à genoux qui reçoit le corps dont le pied pose sur son épaule; sa tête est belle et fraîche, sa chevelure légère, les plis de sa robe soyeuse ondoient avec grâce, mais on cherche le sentiment qui l'affecte; on craint presque de trouver celui qui anime les yeux de l'autre jeune femme, elle semble n'exprimer que l'étonnement d'une curiosité avide; elle rougit et son coloris est aussi *animé* qu'il est frais; un Joseph d'Arimathie est au haut de la croix à gauche, richement vêtu d'un beau costume oriental; sa tête est forte, riche, ornée d'une barbe hébraïque; mais on cherche dans ses yeux et dans tous ses traits quel sentiment l'affecte.

Sur l'autre bras de la croix, un autre homme dans une attitude pittoresque tient le linceul dans ses dents, et on reconnaît le serviteur d'un homme riche.

Au dessous est un homme debout sur les

échelons, mais on ne devine pas son action ni comme il se tient debout.

Ce tableau, cependant, n'a pas usurpé la réputation dont il a toujours joui, parce que de grandes beautés remplacent celles qu'on y desire : on doit observer aussi dans ce tableau la belle harmonie que produit le choix des couleurs d'étoffe, et avec quel art elles sont disposées; au premier plan, une brillante étoffe écarlate; au second, une robe violette, puis le bleu sombre, et au dernier plan le lilas indécis forment une échelle de dégradation. On pourrait seulement reprocher aux étoffes de femme d'être soyeuses; on ne connaissait point alors le tafetas.

ECOLE FLAMANDE

n.° 504. La Purification.

RUBENS

PURIFICATION.

Volet. 504.

Il ne fallait pas habiller le grand prêtre de Jérusalem avec une dalmatique de velours cramoisi brodé d'or, le coëffer d'une toque papale, et ce tableau eût été un modèle de perfection; toutes les têtes en sont du plus beau caractère, chacune selon son intention, selon son état, selon son âge; le fond est d'une architecture riche, éclairée, brillante; il y a plus de clarté dans le fond du tableau que sur le devant, et le devant ressort comme si le fond était obscur: la tête du Zacharie dit bien le *nunc dimitis*; son expression est religieuse, prophétique, ses traits nobles et cependant judaïques; l'enfant qu'il tient est d'une chair divine, la mère est simple, virginale, pure; tout son costume selon son état; mais *Raphaël*, sans sortir de la vérité historique, employait plus de poésie dans les draperies de ses Saintes Vierges.

Rubens.

LA VISITATION.

Volet 505.

Ce *volet* est le digne pendant de l'autre; il est impossible de traiter d'une manière plus neuve, plus élégante et plus pittoresque, un sujet déja souvent traité; le site est ingénieusement motivé, le lointain est au bas du tableau; la Vierge arrive de voyage; elle vient de descendre sa monture, et la suivante porte le paquet; tout est naturel; la vieille Elisabeth accourt sur le seuil de la porte; elle a tout l'empressement d'une tante qui vient féliciter sa nièce, tout son visage exprime la jubilation, la bonté tendre, la bonne affection de famille; son costume est étoffé, il doit l'être, mais non pas de velours violet, taillé à la mode contemporaine de l'artiste; le visage de la vierge est le portrait de la femme de *Rubens;* mais son attitude est pleine de grâce, de modestie; un léger sourire passe sur ses lèvres; les roses d'une pudeur divine colorent ses joues; sa taille, quoique arrondie, est élégante; son vêtement est de voyage; ses mains sont jeunes et d'une beauté délicate; tout cela, cependant, a le défaut de n'être point oriental; mais on oublie la convenance de tems et de lieu en faveur de la vérité de sentiment et d'action.

ECOLE FLAMANDE

n.° 505. La Visitation.

RUBENS

ECOLE FLAMANDE

n° 525. La Vierge aux Anges.

RUBENS

LA VIERGE
AUX ANGES.

N°. 525.

Ce tableau forme la nuance entre les ouvrages de *Rubens* et ceux de *Boucher*. Le sujet était bien choisi, et l'idée très-heureuse; *l'Albane* en eût fait un tableau charmant. *Rubens*, dont le talent était fait pour les pensées fortes, a manqué son sujet, parce qu'il a manqué de goût dans un sujet gracieux. Tous les enfans se ressemblent, et leurs mouvemens, au lieu de la naïveté et de la grâce enfantine, sont maniérés. Le groupe en haut, à droite, est ce qu'il y a de mieux; il y a une intention. Les enfans exhaltent une palme, et s'en disputent l'honneur; il y a moins de manière, et le ton est plus vrai. Les enfans, dans le haut à gauche, ont encore une intention; ils regardent la scène, et forment un troisième plan dans un lointain aërien, ce qui a quelque chose

de céleste ; mais ceux du bas sont de très-mauvais goût, et d'un ton absolument factice. La Vierge n'est pas bien vêtue ; son vêtement est commun sans être simple ; la draperie qui couvre ses genoux est posée comme une couverture. L'enfant est mal posé, comme un bambin honteux, qui se cache ébloui de l'éclat qui l'entoure. A travers tous ces défauts on reconnaît encore un maître dont la touche est facile, légère, brillante, mais le sentiment lui manque ; le sentiment, sans lequel la grâce même est imparfaite, et sans lequel le trait, le coloris, l'exécution ne sont rien.

ECOLE FLAMANDE

n.° 506. J.-C. montrant ses plaies à S. Thoma

RUBENS

APPARITION

A St. THOMAS ET AUX DISCIPLES.

Nº. 506. 507. 508.

Parmi les chef-d'œuvres de *Rubens*, celui-ci est remarquable par la pureté de la couleur; la pâte en est épaisse, et cependant la touche en est fine et moëleuse; il est peint à grands traits, et le fini en est précieux, surtout dans les chairs; la tête du Christ est belle et juive; ce ne sont pas des traits qui soient empruntés de l'antique; on peut même remarquer qu'il y a dans le profil et dans les formes quelque chose des traits embelli et rajeuni du donataire, peint sur un des volets; c'était sans doute un bon procédé de l'artiste: le corps du Christ est étroit des épaules et n'a pas ces beaux pectoraux si prononcés, si grands dans les figures grecques; ce corps est trop près de la nature humaine commune, surtout pour une nature divine. L'intention de tête de St. Thomas est bien signifiante; sa curiosité est avide; ses yeux sont dévo-

rans de méfiance ; il doutera encore après avoir vu ; il faudra qu'il touche : tous ces personnages hébreux sont flamands par les formes ; ces visages frais et vermeils ; mais il est des défauts qui tiennent au genre du talent, et ces défauts alors cessent d'être tels.

Volets. 507. 508.

Les deux volets sont les portraits du mari et de la femme donataires du tableau ; c'était une manière assez en usage dans ce tems pour passer à la postérité ; peu de grands maîtres ont excellé dans l'histoire et dans les portraits : *Raphaël*, *Léonard de Vinci*, *le Titien*, *Rubens* ; et tous, *Rubens* même, ont renoncé à toute poésie, et, pour faire le portrait, se sont réduits à la prose ; ils sentaient que le peintre ne doit connaître les difficultés que pour n'en jamais faire et les éviter toujours ; l'imitation de la nature la plus simple en a déja assez : tous les grands peintres ont fait le portrait posé simplement sans attitude recherchée, sans expression spéciale ; la pre-

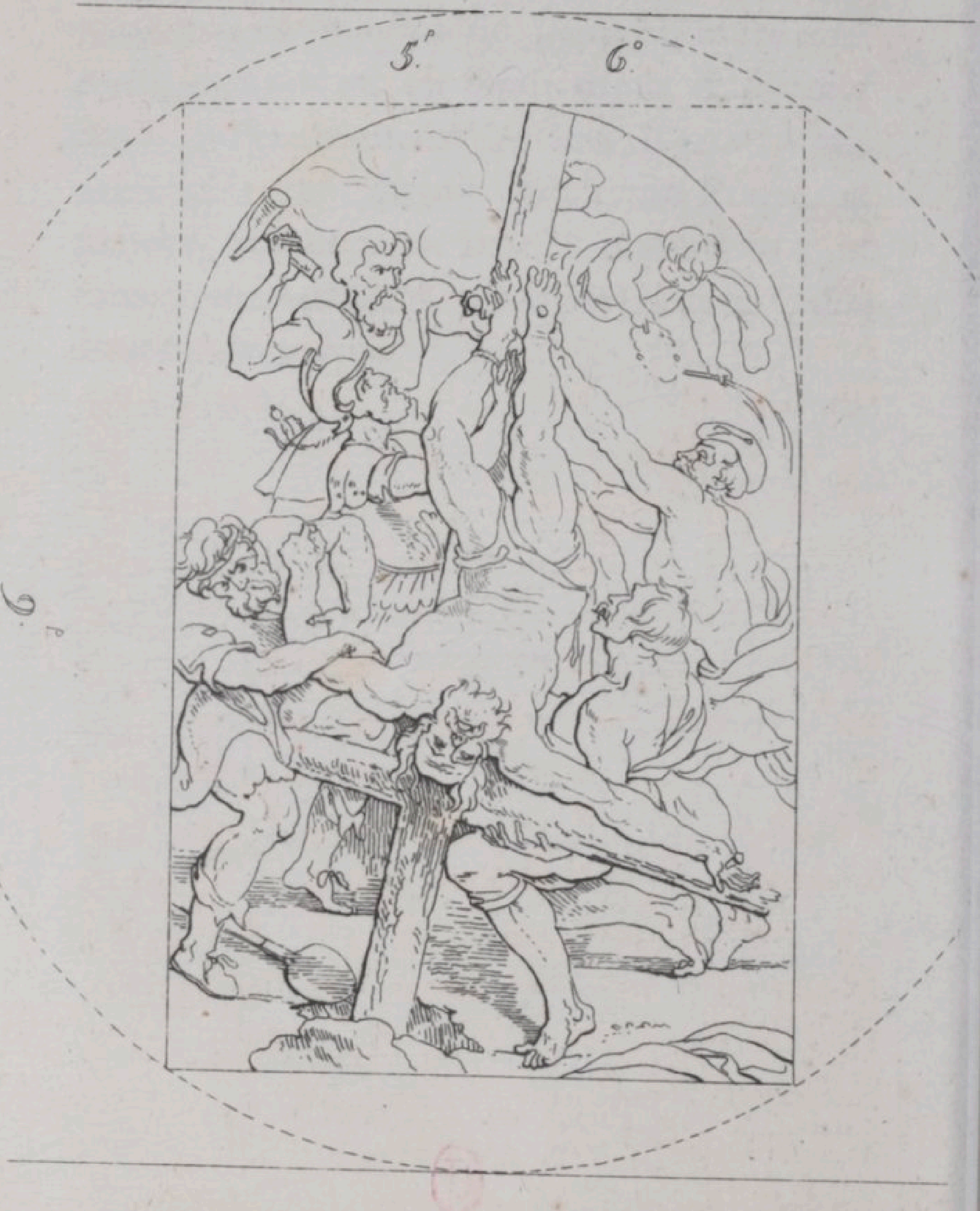
mière

n.° 507. et 508. Nicolas Rockox et sa femme, amis de Rubens.

mière condition d'un portrait est la ressemblance; seule, elle est déja une assez grande difficulté sans y ajouter; tous les portraits de *Rubens* seraient froids s'ils n'étaient pas parfaits de main-d'œuvre et de détails, presque toujours le visage et le corps sont dans la même ligne; les mains posées sans action; la figure dit: *me voilà*, et c'est tout ce que doit dire un portrait: ces deux-ci sont des chef-d'œuvres: celui de l'homme dit son rosaire sur les boutons de son habit; ses lèvres prient et disent *ave*. Celui de la femme ne dit rien, mais il est impossible qu'il ne soit pas ressemblant: ses traits n'ont ni beauté ni physionomie; l'art a dû tout faire, et toute sa beauté n'est que l'imitation, les chairs sont d'une fraîcheur vraie qui se retrouve peu chez d'autres peintures; le ton est d'une pureté que le tems de deux siècles n'a pu altérer, les nuances sont fondues dans une pâte forte: on voit qu'il n'y a point là de couches superposées, ni glacis, ni frottés; toutes ressources qui voilent les défauts, mais qui elles-mêmes en sont un; le sang coule sous l'épiderme coloriée; les mains sont d'un

beau dessin, et par les formes et par le ton de chair appartiennent bien aux têtes; les costumes sont du tems: les grands peintres n'ont jamais imaginé de déguiser leurs portraits en dieu ou en demi-dieu. *N. Roskof* était bourguemestre d'Anvers; il était vraisemblablement dévot: Adrienne Pérès, sa femme, paraît une bonne ménagère, et tous deux sont dans leurs portraits ce qu'ils étaient chez eux.

ECOLE FLAMANDE



n.° 509. Le Crucifiement de S. Pierre.

RUBENS

CRUCIFIEMENT
DE St. PIERRE.

N°. 509.

Ce tableau peut être regardé comme un des plus beaux de *Rubens*; l'exécution en est facile et pleine de sentiment; la vérité de nature, on peut dire, est extrême; mais aussi l'est trop: ce n'est plus le martyre d'un saint, c'est le supplice d'un malheureux qui se débat contre ses bourreaux; rien n'est plus dans la nature assurément; mais l'imagination remplie de la résignation et du dévoûment de nos martyrs dont on nous fait un si touchant tableau dans l'écriture sainte, le spectateur ne peut admettre l'expression qui annonce un homme employant toutes ses forces pour se défendre d'une mort qu'il a voulue: il est vraisemblable que *Rubens* s'est abandonné à l'énergie de son talent, et que le feu de cette composition, qui est pleine d'âme et de force, l'engagea à sacrifier la noblesse et la résignation qui auraient dû briller dans

la figure du saint; aussi comme sentiment du sujet a-t-il manqué le but : on est effrayé de la douleur terrestre du supplice, et l'on n'est point touché : comme vérité, ce tableau est un chef - d'œuvre ; les muscles du visage éprouvent une contraction qui annonce la souffrance violente, lors même que l'on ne verrait que la tête seule; la bouche entr'ouverte et laissant voir deux dents, est d'une touche fine et hardie ; tous les plans sont justes; l'exécution savante; c'est la main d'un grand maître : l'âge du saint est senti et exprimé par la défectuosité dont le tems marque les humains ; les rides, l'affaissement dans la peau sont faits avec âme et bien étudiés; la figure bien dessinée; la lumière large qui frappe la poitrine et la barbe met bien la tête sur le premier plan : cette figure du saint fait illusion et est d'une effrayante vérité; les genoux avancent et donnent un grand mouvement à la figure ; ce sont des beautés de dessin et de sentiment dans lesquelles on ne pourrait trouver aucun défaut : la figure du bourreau qui lui tire le bras est aussi très-belle ; il y a sur le visage, une

férocité

férocité, en colère de ne pas être tout de suite le plus fort, qui fait horreur; on voit que ce malheureux n'est, depuis qu'il existe, qu'un instrument servant la barbarie de ceux qui le commandent; il ne pense point à l'horrible exécution; il n'est occupé que de la force qu'il est obligé d'employer, et il s'en indigne. L'autre figure à droite, qui tient la croix en bas, est remarquable par la pose; on voit ce qu'elle veut faire; son mouvement est bien senti et convient parfaitement à l'ensemble de la composition, mais n'est pas assez développé; le pied pince la terre, et la tension des muscles de la jambe indique bien que tout l'effort se porte là pour soutenir la croix: toute cette partie du tableau est à peine achevée, et malgré cela le maître s'y reconnaît: on peut trouver cependant l'action fausse, car il n'est pas possible d'attacher un homme en croix quand celle-ci n'est point fixée, et l'effort d'un seul homme dans cet endroit ne pourrait la soutenir dans la position où elle est, surtout pendant qu'on en attache un autre qui se débat; la croix n'étant ni perpendiculaire,

ni couchée. Celui qui la soutient par le haut n'est pas dans le plan où il devrait être pour réussir dans son effort ; il faudrait qu'il fût vu de face, la croix étant penchée en arrière ; sa tête coëffée d'un casque, et la cuirasse qu'il porte prouve que *Rubens* faisait toujours ce qu'il avait sous les yeux ; on reconnaît même cette tête dans plusieurs de ses tableaux : la figure de celui qui cloue le pied est bien attentive ; elle est belle et d'un bon caractère, mais dans le genre de *Rubens*, c'est-à-dire, la nature de son pays bien vue, parce qu'il voyait bien.

ECOLE FLAMANDE

n.°510. Le Christ en croix au milieu des deux lar-

RUBENS

LE CHRIST EN CROIX
ENTRE LES LARRONS.

N°. 510.

La poésie de *Rubens* est belle quand elle n'est pas trop romantique, et dans les sujets tels que celui-ci où le fait seul est donné et où les épisodes appartiennent au crayon et au génie; celui de *Rubens* n'ayant aucun compte à rendre à l'histoire, se déploie en toute liberté, la figure du Christ est de la plus grande beauté, surtout dans les hauts; la tête morte tombe avec noblesse et marque une agonie paisible; c'est l'*emisit spiritum* de l'évangile; il n'y a pas un muscle du corps qui ait été déplacé par les contractions de la souffrance, et l'âme divine le quitte sans effort; la couleur du visage est sombre, éteinte, sans être livide; les cuisses, les jambes et les pieds sont bien dessinés, et posés avec simplicité et sans recherche; les genoux sont moins bien, et souvent *Rubens* man-

que de finesse et de correct dans les attachemens des articulations. C'est un beau contraste, celui de la torture des deux *larrons*; mais la pensée en est plus belle que ne l'est l'exécution, non pour le dessin qui est parfait, mais pour l'expression qui est outrée dans le mauvais larron. *Rubens* semble avoir cherché le moment le plus terrible, celui où le soldat rompt les os des jambes au malheureux supplicié; ce pied que la violence du coup a fait, par un effort convulsif, arracher du clou qui l'attachait, est une expression vraie, mais hideuse; il y a une profonde connaissance des effets de la douleur dans l'attitude des épaules qui se renversent sur les bras de la potence pour y chercher un point d'appui; mais comme l'œil se détournerait de la réalité de tel spectacle, l'œil aussi ne peut pas s'arrêter sur l'imitation. Le bon larron est d'un effet plus beau, parce qu'il est plus paisible; la tête a de la componction et de l'espérance; le torse rappelle celui de la statue du Laocoon. La femme, *Magdelaine*, sans doute, qui est au pied de la croix, a des beautés de

détail

détail et des défauts d'ensemble, la figure est comme le bras, grossie dans ses contours, quoique d'un ton de coloris très-fin, les cheveux sont faits avec beaucoup d'art et bien finis; l'expression de la tête ne manque pas de sentiment, mais elle manque du sentiment convenable; elle manque de grâce et de noblesse, et la douleur d'une Magdelaine ne doit pas en manquer; la figure de la Vierge est d'une belle expression, ses draperies sont trop abandonnées dans le bas; l'attitude des mains est bien, mais le groupe que la personne de la Vierge forme avec celle du St. Jean est placé d'une manière inconvenable; il est perpendiculairement au dessous des pieds du mauvais larron, et son sang dégoutterait sur eux. Le cavalier qui perce le côté avec sa lance est trop petit; il manque par le costume; sa cuirasse est celle des cavaliers allemands du tems de *Rubens*; ces fautes de costume sont trop souvent répétées dans ses compositions: mais ce qu'il faut admirer dans celle-ci, c'est la belle ordonnance qui place chaque figure dans un plan convenable à l'effet général:

il y aurait un vide, si le soldat qui frappe les jambes du patient n'était là monté sur deux échelons; le haut de la tête et du corps renversé de ce *larron* gagne le haut du tableau jusques dans l'angle, tandis que l'angle opposé reste vide par l'effet de la perspective qui baisse l'autre figure en croix. Le ton du ciel est nébuleux et lugubre, et l'on assure, cependant, que ce tableau perd beaucoup de son effet par la place qu'il occupe et par le jour qu'il reçoit ; il en faisait, dit-on, beaucoup plus dans l'église de Flandre où il était placé. Dans les galeries très-riches, le connaisseur doit toujours tenir compte de cet inconvénient inévitable.

ECOLE FLAMANDE

n.° 310 L'Institution de l'Eucharistie.

RUBENS

LA CÈNE.

N°. 511.

Le talent de *Rubens* semblait plus fait pour l'allégorie que pour l'histoire; partout où la poésie n'a pas le premier rang, le génie du talent se refroidit; il n'est plus maître que dans les détails, et même souvent dans ceux qui tiennent plus au talent qu'au génie: toutes les têtes de ce tableau sont très-belles comme têtes de caractère; elles ont de plus la variété des formes, sans rien perdre du caractère générique de leur nation; mais la couleur n'en est pas belle quoique ferme; l'ordonnance n'en est pas noble quoique assez pittoresque; mais le groupe est trop entassé; tous les personnages se pressent autour du Christ, et la position de leur tête que l'on voit, ne dit point où sont leurs corps que l'on ne voit pas. La figure du Judas, sur le devant, est artistement posée; ses vêtemens bien drapés pour la coupe et l'engencement des plis, mais la touche

en est molle, les étoffes sont spongieuses. La tête du Christ a de l'onction, mais n'a pas de divinité; l'effet de lumière qui dans un tableau de nuit en fait la beauté, et qui dans un sujet tel que celui-ci devait avoir quelque chose de glorieux et de resplendissant, cette lumière est terne, jaune comme celle d'une lampe mal soignée; malgré quelques indices d'architecture qui décorent le fond, le local n'a rien de grand, rien de mystérieux, tels que doivent être tous les sujets de religion; c'est ainsi qu'ils regagnent ce qu'ils perdent de poésie et de roman; si le sujet mystique de la *cêne* n'était pas connu et consacré, on ne serait pas tenté, à l'aspect de ce tableau, de le prendre pour la représentation d'un fait surnaturel; il est trop près de la nature, mais de la nature commune; il fallait ici plus que la nature, et l'artiste est resté au niveau; la couleur générale du tableau rappelle même plus celle des italiens que celle de l'école flamande; la fermeté solide des pâtes colorantes nuit à leur transparence. *Rubens*, qui semble dans son œuvre s'être plû à s'essayer dans

tous

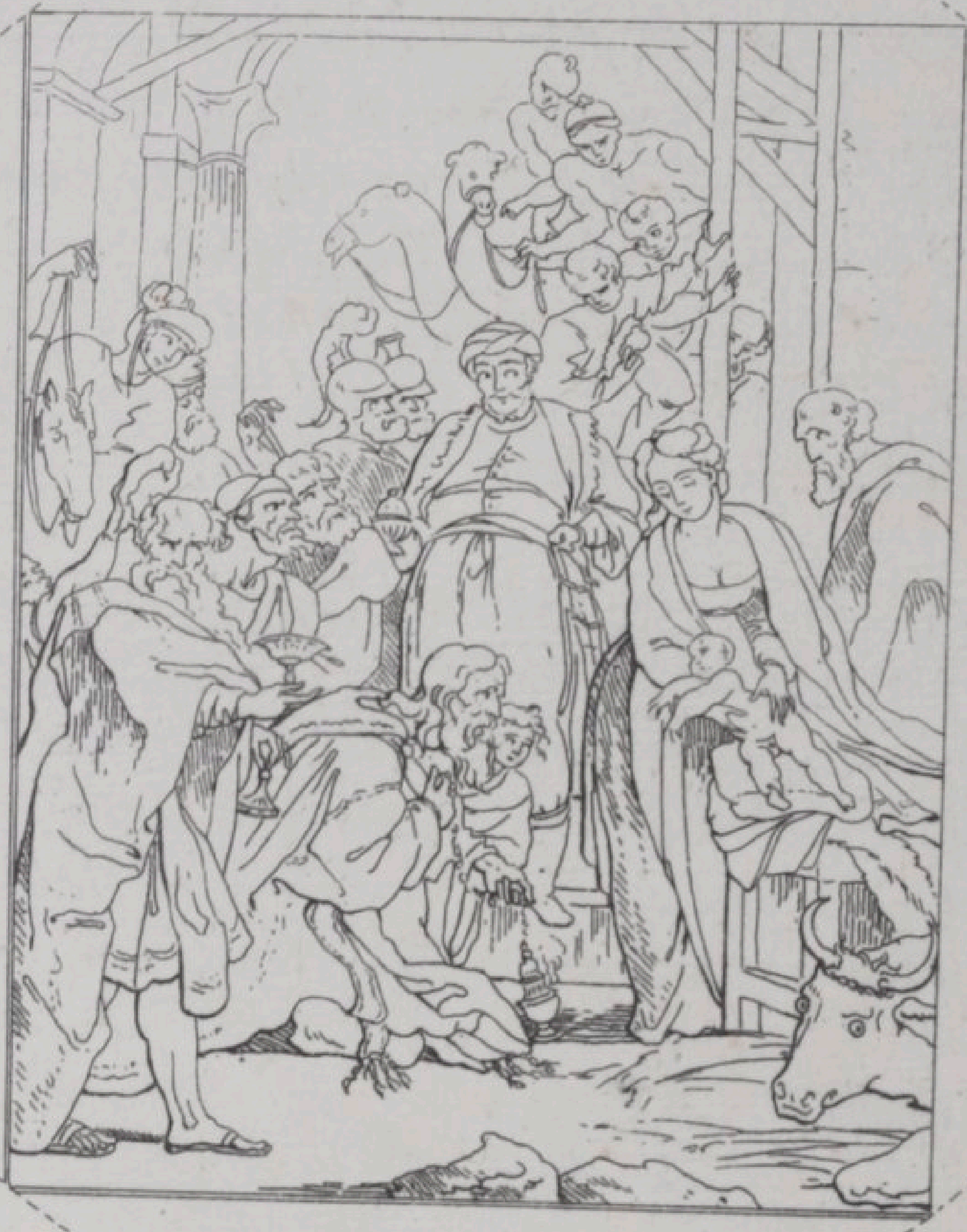
tous les genres de composition, semble aussi avoir voulu s'approprier tous les genres de coloris; il y perd quand il quitte le sien.

La couleur seule de ce tableau indique que *Rubens* voulut faire comme les Italiens, voulut être un autre que lui-même, et cet essai réussit rarement. *Rubens* avait ce qu'on appelle une *manière* à lui, ce qui n'est pas un exemple à donner; mais quand l'artiste en est là, le plus sûr pour lui est encore de s'y tenir, car s'il en sort, s'il veut faire comme tel autre, il n'est plus lui, et n'est pas ce qu'il veut devenir; ce tableau de la cène en est une preuve; il n'a rien de l'école flamande, rien de la *manière* accoutumée de *Rubens*; il ne serait ni reconnu par les Flamands ni adopté par les Italiens.

Il faut toujours finir par observer que ces remarques scrupuleuses et sévères s'adressent à un grand maître; ce tableau de la cène suffirait encore pour faire connaître un artiste qui ne serait pas connu.

ECOLE FLAMANDE

9.P



11.

9.

n.° 512. *L'Adoration des Rois.*

RUBENS

ADORATION DES ROIS.

№. 512.

Il semble que les ennemis domestiques de *Rubens* étaient ses prétentions : il était grand quand il n'y songeait pas; dès qu'il voulut l'être, il y travailla et devint outré et gigantesque. Le Mage debout, à cheveux blancs, à draperie rouge, n'a pas son modèle sur terre; l'imagination seule a pu se créer cette face dont les traits grandis outre mesure, n'appartiennent presque plus à l'humanité; dans l'œuvre d'un artiste du second ordre, on admirerait les draperies brillantes. Il paraît que l'idée morale de *Rubens* a été de représenter la grandeur étonnée et éblouie de l'éclat de sa divinité; le Mage en entrant ne sait plus où il en est, les gens de sa suite sont obligés de s'occuper du cérémonial et des convenances; un d'eux lui découvre la

tête ; c'est la prostration, l'orgueil humain confondus.

L'autre mage à genoux est le contraste ; sa tête à cheveux lisses est toute onction et bonhomie : il présente l'encens, offrande digne d'un cœur simple que ses traits annoncent ; mais il ne devrait pas l'offrir dans un encensoir à chaînettes tel que ceux d'une cathédrale. On ne peut trop redire que ces inconvenances sont choquantes et inexcusables.

Le troisième roi maure est bien gras pour un mage ; ce torse ventru peut être dans la nature, mais ce n'est pas celle qu'il faut choisir ; l'intention de l'artiste est parfaitement rendue dans le caractère de la tête, ces yeux disent parfaitement que le mage est beaucoup moins occupé de l'enfant que de la mère, et c'est venir de bien loin pour changer d'intention à la porte. Il est une décence dont les lois doivent être inviolables, surtout dans les sujets sacrés. L'attitude de l'enfant suppose une intelligence fort supérieure à son âge ; il se porte au devant et accueille l'hommage qui lui est adressé. Il en est résulté un contraste entre son âge

et son action : un enfant humain, âgé de quelques mois, n'aurait pas cette détermination décidée vers un objet. La Vierge a de la grâce, mais trop flamande : la tête est d'un beau dessin, mais manque de noblesse : la couleur en est superbe aussi bien que celle de toute la figure ; le choix des tons de draperies est savant et soutient parfaitement dans sa simplicité l'éclat et la richesse de ceux des mages. L'exécution du haut de cette figure est admirable ; on ne peut pas mieux modeler, mieux établir, et plus juste, ses lumières.

L'écriture dit bien que les rois mages vinrent de l'Orient, mais elle ne dit pas qu'ils vinrent de la Chine ou du Japon, comme sont les têtes rasées et à toupet des conducteurs de chameaux qui apparaissent dans le fond du tableau, et de plus, on ne s'explique pas trop comment d'une étable, nécessairement de plein pied, on peut voir les animaux très-élevés au dessus de l'entrée.

Toutes ces observations critiques prouvent qu'avec beaucoup de défauts partiels, des inconvenances, des écarts de génie,

un tableau peut être par son ensemble, par sa couleur et par les beautés de détail, un ouvrage digne encore d'un grand maître.

ECOLE FLAMANDE

n.° 513. S. Roch intercédant pour les pestiférés.

RUBENS

St. ROCH GUÉRISSANT.

N°. 513.

La première pensée de ce tableau est un trait de génie ; ce qui le sort de tous les tableaux semblables qui ne sont qu'un spectacle de désolation, est par-là même pénible, et d'une exécution moins difficile ; ici l'expression choisie porte un motif consolant; ce sont des malades guéris, ce sont des mourans rendus à la vie ; tous expriment leur reconnaissance et leur joie par des attitudes variées, et toutes sont vraies.

L'un tend les bras vers les Saints et les élève vers le ciel; cette femme attend encore sa guérison; mais la foi l'en assure et son visage peint la confiance et l'espérance; un homme encore entouré des langes du tombeau a déja pu se relever, se tenir debout et apporter sa gratitude : tout ce groupe d'en bas ne laisse rien à desirer et l'art a rempli sa tâche.

Dans le haut, la figure du Saint est très-belle, et toujours avec le même caractère

choisi; une stature forte et commune; son teint ne pouvait sortir que d'un pinceau savant et exercé ; son geste dit aussi sa foi ; il ne doute pas plus qu'il guérira que les autres ne doutent qu'ils seront guéris; la figure du Christ est toujours un peu au dessous de la divinité; son geste est humain et manque de supériorité; l'ange est bien pour l'âge , pour la forme, telle que *Rubens* les a adoptées; en Italie on eût exigé et donné plus de svelte et plus d'élégance.

Ce tableau est peut-être le plus soigné de ceux de *Rubens* qui sont dans la galerie. Le dessin en est ferme , vigoureux ; l'exécution mâle et assurée ; la couleur admirable : on y remarque la femme dont la tête et le bras qui vient en avant sont des chef-d'œuvres de sentiment et d'âme ; l'homme sur le premier plan qui, sans aucun moyen recherché, avance sur tous les autres ; enfin, chaque figure peut y être citée comme ayant des beautés du premier ordre.

ECOLE FLAMANDE

n.° 514. S.t Roch nourri par son chien.

RUBENS

ST. ROCH
NOURRI PAR SON CHIEN.

N°. 514.

IL est bien difficile de faire une composition intéressante, quand il n'y a qu'une seule figure et un chien; ici le génie n'avait pas grand ouvrage: *Rubens* s'est attaché aux détails, et quoique le tableau soit usé, on les retrouve encore; la tête du Saint est bien étudiée, d'une belle couleur; il y règne bien l'expression philosophique d'un homme qui sent la mort s'approcher sans effroi et comme un bienfait de la nature; le secours inattendu que lui apporte son chien est reçu avec reconnaissance: il y a sur le visage, plus encore de l'expression du moment de bonheur que lui donne l'amitié fidelle de cet animal, que de l'étonnement du secours imprévu et qu'il ne desirait point; il y a une belle poésie soutenue, dans le chien même; il y a de la sollicitude; c'est un mérite à *Rubens* de savoir toujours bien adopter le caractère de tête à

ses personnages ; celui-ci n'est point un autre saint que Saint Roch, et celui-là seul peut convenir à cette tournure commune, quoique sans être ignoble ; ces vêtemens d'un voyageur à pied, le linge qui lui entoure la tête sous son chapeau sont d'un effet bien pittoresque et vrai ; sa pauvreté est bien exprimée sans dégoût ; tout caractérise un pélerin du premier siècle de l'église, et sûrement il ne pouvait exister de modèle que dans l'imagination de l'artiste ; il est aisé avec des personnages héroïques, d'être grand, noble, magnifique en expression ; mais avec des personnages d'un caractère donné et qui n'a rien de grand, de noble, de magnifique par lui-même, d'y adopter cependant une composition qui ne péche contre aucune de ces qualités, qui ne s'en éloigne pourtant pas, ou plutôt qui les reproduit sous d'autres formes ; c'est ainsi qu'un talent supérieur élève toujours son sujet jusqu'à lui.

ECOLE FLAMANDE

n.° 55 S. Roch guéri de la peste par l'Ange.

RUBENS

St. ROCH
GUÉRI DE LA PESTE PAR L'ANGE.

N°. 515.

Cette composition un peu plus compliquée, n'est pas si bien ordonnée, et excepté la figure du saint qui est fort belle, le reste vaut peu de choses. On ne sait pourquoi l'artiste a laissé voir la scène de l'Ange et du Saint aux deux prisonniers. Il semble qu'il y aurait eu plus de mystère s'ils ne l'eussent pas vue, et ces deux personnages n'étant là que comme accessoires, auraient été moins insignifians qu'ils ne le sont.

Le Saint Roch est fort beau; sa tête est pleine d'expression et d'âme; elle est bien dessinée et bien colorée. L'habit est bien drapé et d'un gris bien en harmonie avec les tons des chairs. La figure est bien posée, le bras gauche ne se sent pas tout de suite, mais en l'observant on voit que sa position ajoute à l'expression de douleur qui règne dans la figure. L'Ange manque de grâce,

sans ses ailes on ne verrait pas que c'est un consolateur venant du ciel ; ses ajustemens négligés n'ont pas la légèreté convenable. Il est mal dessiné, et ses formes n'annoncent rien de jeune.

Les deux prisonniers manquent de caractère; celui sur le premier plan est grêle; sa tête n'a pas de physionomie: il n'annonce être ni bon ni méchant : il est bête. La tête de l'autre est bien mieux; elle a du caractère ; c'est un fripon.

ECOLE FLAMANDE

n.° 516. *Le Christ mort dans les bras de son père*

RUBENS

LE CHRIST MORT

DANS

LES BRAS DE SON PÈRE.

N°. 516.

Comme académie, le corps du Christ est une très-belle étude de raccourci, et on peut croire encore que ce tableau n'a pris son intitulé qu'après que *Rubens* eut peint le modèle et eut paru y donner une intention; la figure très-belle comme étude de nature humaine, manque en tout de divinité; les attachemens manquent d'élégance et de noblesse; le costume de la figure, qui représente Dieu le père, n'a rien de céleste; il rappelle encore plutôt un costume monacal arrangé historiquement; la tête est belle et surtout bien peinte, mais elle n'est pas noble et laisse à desirer à ceux qui connaissent celle de *Raphaël*: en général ce tableau n'est pas d'une belle pensée ni d'un beau caractère,

mais il est remarquable par un dessin savant, une bonne couleur et une superbe exécution.

7. P

8. P

n.° 517. *L'Adoration des Mages.*

RUBENS

L'ADORATION DES MAGES.

N°. 517.

RUBENS a souvent traité ces sujets, et toujours il y est original. Celui-ci n'est pas d'une couleur aussi vraie que l'autre, mais la composition en est plus simple; c'est un effet de nuit. L'enfant Jésus éclaire la scène. *Corrège*, le premier a eu cette idée, et c'est là qu'il l'a le mieux rendue. Dans ce tableau, l'effet est brillant mais factice; les fonds éclairés à la lueur d'une torche sont bien mieux entendus. La Vierge n'est pas bien posée; elle n'a pas cette grâce qu'on retrouve dans de certains maîtres de l'école d'Italie, et sa tête manque de noblesse. L'enfant a de la naïveté et est bien dessiné; mais il est encore loin d'égaler ceux de *Raphaël* qui seront toujours des modèles. Les Mages ont l'air respectueux; leurs têtes annoncent la bonté: le vêtement de celui qui présente l'encens

est d'une étoffe d'or parfaitement exécutée et d'un ton riche et superbe : aucun maître n'a eu autant de feu et de facilité que *Rubens* pour ces sortes de détails. Il y est admirable. On reconnaît une tête de maure qui est placée dans l'autre tableau, mais pas avec la même intention; toutes celles qui suivent sont du plus beau, caractère et sont peut-être ce qu'il y a de mieux dans cet ouvrage. Elles lui assurent toujours un beau rang dans l'œuvre de *Rubens*.

ECOLE FLAMANDE

n.° 518 La Décolation de Saint Jean-Baptiste

RUBENS

LA DÉCOLLATION

DE St. JEAN-BAPTISTE.

N°. 518.

CETTE composition est très-adroite pour la forme du tableau; on ne pouvait pas mieux développer la scène dans une proportion si peu favorable. L'effet en est piquant; la scène est éclairée par une torche. Le corps du St. Jean est bien entendu de raccourci, et les bras sont dessinés et peints avec un grand sentiment. Le soldat ou bourreau qui présente la tête est bien posé, mais il manque de grandeur dans le dessin; les formes sont petites et pauvres. Hérodiade n'a pas le caractère qui lui convient, et sa robe retroussée ôte toute la noblesse qu'elle pourrait avoir; son costume de danseuse devrait être plus élégant: la tête du Saint est belle, noble et bien colorée. On remarque une tête de vieille qui est pleine d'expression et qui annonce une âme basse et complaisante: les formes et les détails en sont vrais.

Rubens.

MARTYRE

DE St. JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

Nº. 519.

Ce tableau n'est pas aussi bien que son pendant; la composition en était encore plus ingrate à traiter par le peu de moyens que l'artiste avait pour se développer. Le Saint n'est pas correctement dessiné, et le mouvement de sa pose n'est pas assez déterminé. La tête est effrayante, mais n'a pas l'expression qui lui convient; une mort douloureuse s'annonce sur sa figure. Le bourreau qui le pousse par la jambe manque d'action: il est faible de dessin, et n'est pas peint avec fermeté. Celui qui apporte du bois est bien posé; l'intention est juste. Les mains et latête sont d'un bon sentiment et bien faites. Ce tableau soutient la beauté des deux autres par une belle couleur.

ECOLE FLAMANDE

n.° 519. Le Martyre de Saint Jean l'Evangéliste.

RUBENS

ECOLE FLAMANDE

n.° 520. Un Portrait

RUBENS

PORTRAITS DE FEMME.

Nos. 520, 521.

Les portraits de *Rubens*, sans avoir la réputation de ceux de Vandyck, en ont une. Ils sont tous d'une belle couleur, d'une belle harmonie et d'une exécution facile. Le costume de ce tems-là prêtait à ces beautés des étoffes vigoureuses de ton, qui faisaient valoir les chairs. La poitrine découverte donnait une belle lumière et ces moyens ajoutent au talent.

Les poses de ces deux portraits n'ont rien de remarquable; elles sont simples. L'effet de la tête de la femme qui tient une rose, est charmant; la tête est vraie de couleur et de lumière; cette lumière est rappelée avec beaucoup d'adresse sur une plume qui tombe de côté et fait détacher le chapeau qui est de velours noir. Le vêtement est bleu et parfaitement en harmonie avec les chairs; la main qui tient la fleur est pleine de grâce; elle pourrait être plus correcte de dessin. Ce portrait est un des plus agréables par la manière dont l'artiste sut l'ajuster.

AUTRE PORTRAIT, N.° 521.

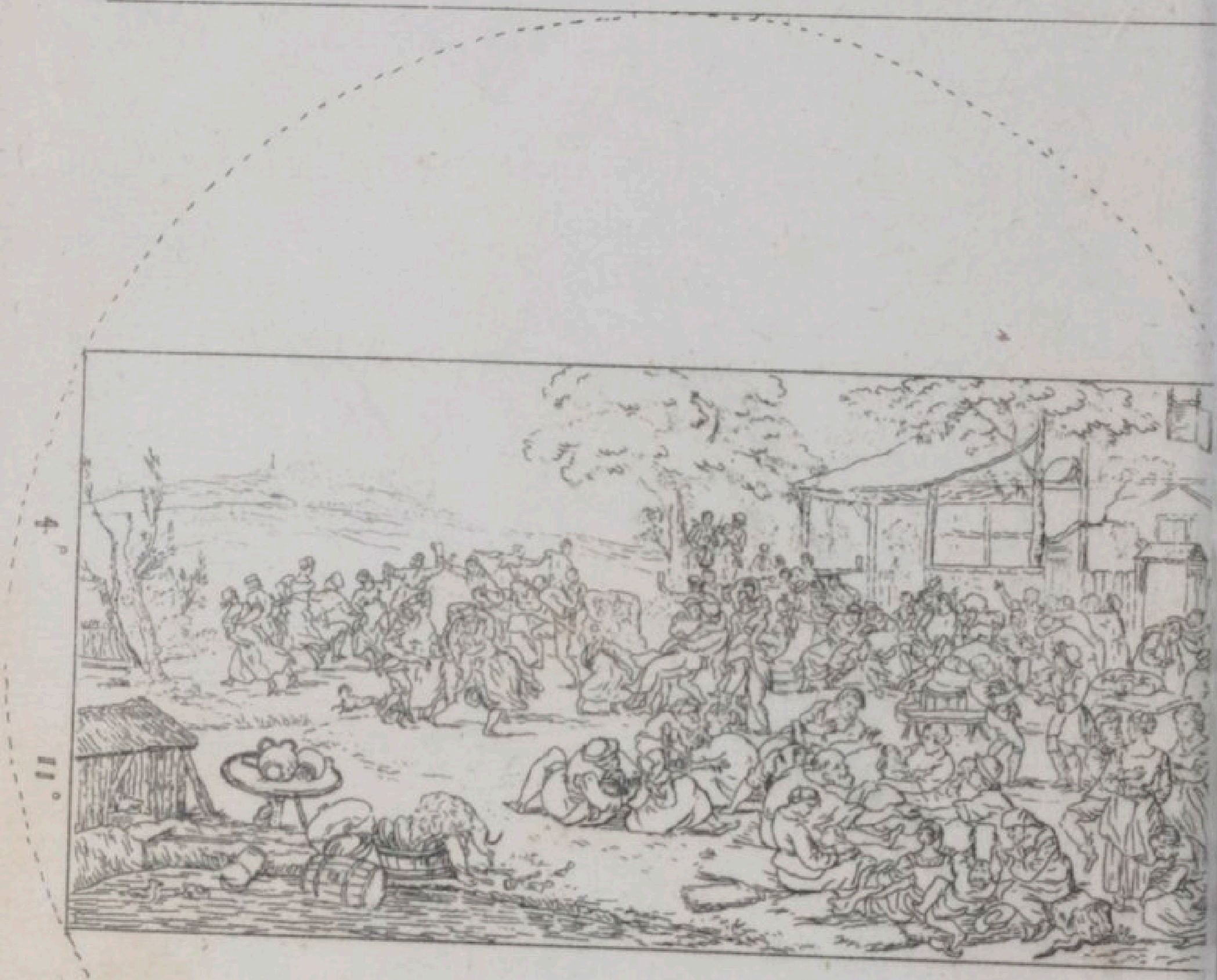
Ce portrait est en général mieux coloré et plus savamment conduit. Le vêtement est noir et d'une exécution superbe; la lumière passe avec un savoir étonnant des chairs sur les étoffes. La gorge est modelée et tourne admirablement bien; la tête est brillante et bien entendue dans ses plans, les yeux sont pleins de vie et d'âme; les mains sont bien dessinées et d'une superbe couleur. Le portrait se détache sur un rideau verd qui repose l'œil et laisse parfaitement valoir tout : en général il a plus de ressort que les autres.

ECOLE FLAMANDE

n.° 521. Portrait d'une femme vêtue de noir.

RUBENS

ECOLE FLAMANDE



n.° 526. *La Kermesse ou fête de village.*

RUBENS

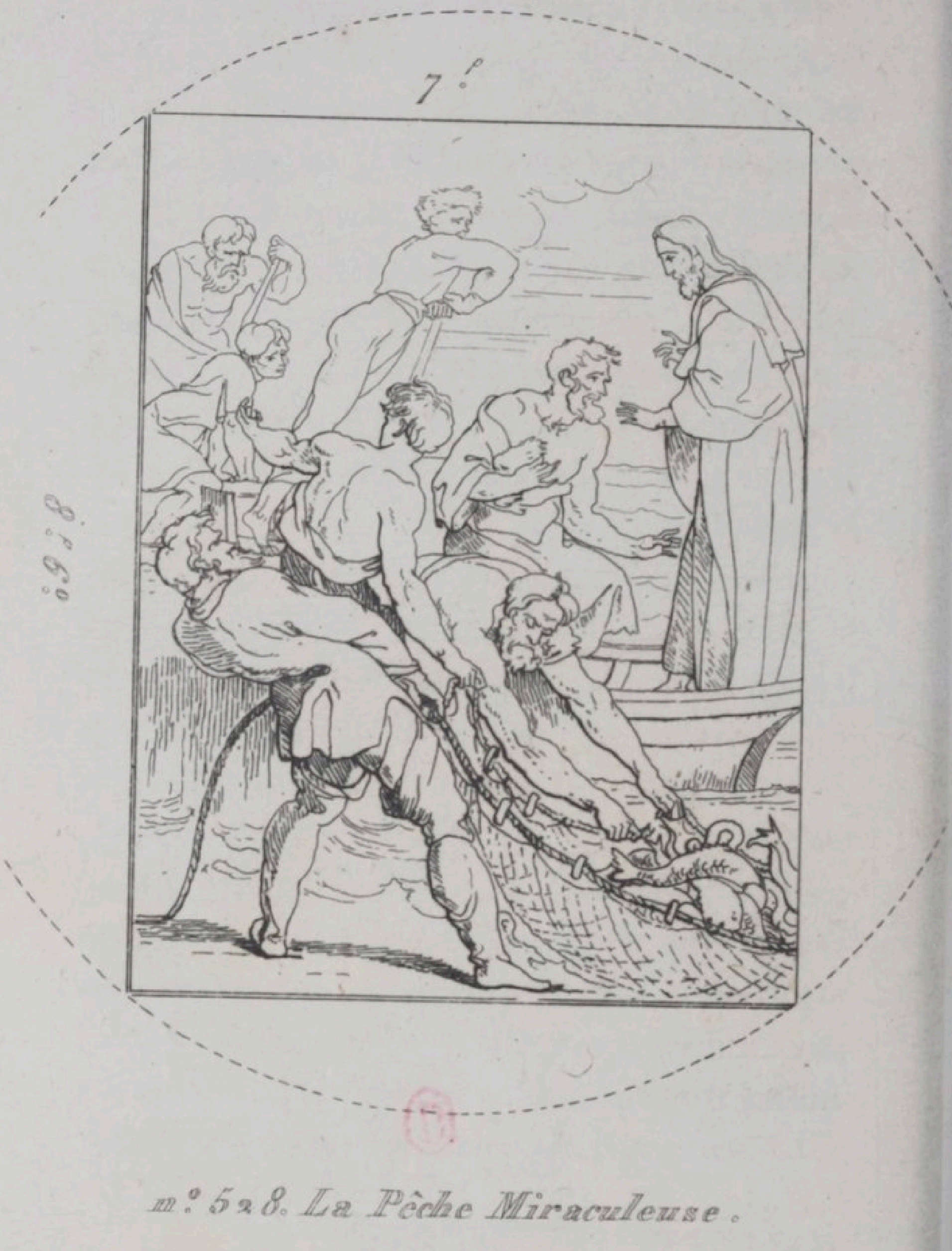
LA KERMESSE.

N°. 526.

La prétention de *Rubens* fut de peindre tous les genres; toute prétention à soutenir exige un effort à faire, et tout effort marque le terme des forces; cependant ce tableau a une grande beauté; on ne peut pas dire qu'il y a du mouvement: il faut dire qu'il est en mouvement. Le tableau danse; la rapidité et la chaleur d'exécution égalent celle du sujet; la toile est agitée; le tableau est mouvant; le feu du génie pétille dans tous les détails de la composition, et l'ensemble rend bien l'effet voulu: celui d'une orgie rustique et grotesque; mais le grotesque en est précisément le défaut; il devrait être défendu aux grands maîtres destinés à représenter la nature noble, élégante, de déroger de la noblesse de leur emploi par des compositions triviales et burlesques: dans ce tableau il n'y a pas une figure d'homme qui ne soit une caricature grossièrement tail-

lée et pas une figure de femme qui ne soit d'une servante de cabaret ou de basse-cour, et cependant au village on trouve des femmes, des filles gracieuses et belles; la naïveté est une grâce, et la fraîcheur est une beauté; la charrue donne aussi les beaux grenadiers; les anciens artistes ont bien connu la beauté champêtre; ce qu'elle perd en délicatesse, la nature le lui rend en force et en simplicité. Louis XIV n'était pas connaisseur en peinture; mais avait cependant raison lorsqu'à la vue d'un tableau *Téniers* il disait: *ôtez-moi ces bamboches*: vainement, dit-on, cela est vrai; toute vérité n'est pas meilleure à montrer qu'à dire, et le choix des vérités est par-tout une obligation; ici la liberté de la campagne est de la licence, on compterait presque par le nombre des couples, celui des gros baisers qui couvrent la toile; ce n'est pas Silène et le délire des Faunes et des Bacchantes, c'est une orgie avec toutes ses suites sales et dégoûtantes; les bas-reliefs antiques peignent autrement les Saturnales et les fêtes de Bacchus.

ECOLE FLAMANDE



m.° 528. La Pêche Miraculeuse.

RUBENS

LA PÊCHE MIRACULEUSE.

N°. 528.

On est fâché que presque tous les choix de sujet de *Rubens* soient peu susceptibles de sentiment et d'intérêt. Il travaillait pour l'effet, et la peinture ne semble pour lui qu'un prisme artistement préparé, qui dispose et accorde des couleurs les plus avantageuses pour briller et pour flatter le sens de la vue.

Un premier défaut qui frappe dans cette composition, c'est la disproportion des figures, beaucoup trop grandes pour les cadres qu'elles occupent; deux figures à la gauche du spectateur et sur un plan éloigné, semblent de petits hommes sur le premier plan: l'embarcation est beaucoup trop petite pour les hommes: les costumes sont ceux de matelots hollandais, des bottes de pêcheurs, et des vestes à manches; sans doute la nature n'est pas toujours belle et correcte, mais l'art, dans le choix des formes, doit cependant, en conservant les

caractères donnés, s'éloigner le moins possible de la nature choisie. Ici tout est non-seulement gros et fort, tout y est grossier et lourd; il n'y a de beau que les poissons dont les études variées ont un mérite.

ECOLE FLAMANDE

3 p. 6 o.

9 p. 8 o.

n° 530. L'Ange et le jeune Tobie.

RUBENS

TOBIE ET L'ANGE.

N°. 529.

C'ÉTAIT alors l'usage de peindre les tableaux dans une armoire, que recouvraient deux volets; on croyait ainsi conserver la peinture; on ignorait qu'elle s'altère plus par le défaut d'air, que par l'action de l'air; cette forme de volets hauts et étroits était très-désavantageuse pour la composition. La figure de Tobie a de la grâce et de la jeunesse; elle est plus svelte et plus légère; l'ange a aussi une douceur et une aménité de bienfaiteur céleste. *Rubens* se piquait de peindre tout; le poisson est d'une très-belle étude: on voit la peau huileuse et sans écaille; l'animal a quelque chose de surnaturel et de miraculeux.

LE DENIER DE CÉSAR.

N°. 530.

La tête hébraïque du publicain vêtu de noir et à barbe noire est un chef-d'œuvre de caractère et d'expression ; il est moins étonné du miracle que satisfait de voir arriver son argent ; c'est un homme de bureau tout à son affaire, enveloppé de son manteau ; on n'est point tenté de le prendre pour un des disciples : les autres têtes sont aussi très-belles, toujours d'une nature chargée, mais vraie.

ECOLE FLAMANDE

3 ! 6.

8 ! 6.

n.° 529. Les Apôtres trouvant une pièce pour payer le tribut

RUBENS

ECOLE FLAMANDE

N.° 534. Une vue de Malines

RUBENS

UNE VUE DE MALINES.

N°. 534.

CECI est encore un *hors-d'œuvre* du talent naturel de *Rubens*; un grand maître ne peut pas être médiocre, mais il rentre en seconde ligne dès qu'il sort de son talent. Ce tableau, quoique orné de grandes beautés, ne placerait pas en première ligne un peintre qui n'eût été qu'un paysagiste; cependant le pays est beau et le site champêtre heureusement choisi, déroule bien à l'œil tous ses plans; l'œil peut se promener de terrasses en terrasses, et n'a jamais d'intervale à franchir sans trouver le chemin qu'il prendra pour passer d'un plan à l'autre: les figures sont vraies et ne sont point triviales; la scène porte un intérêt; c'est le moment de la récolte des foins, tout en a la tranquille activité; le char rustique roule, traîné lentement; les bestiaux paissent abandonnés dans la prairie rase qui vient de leur être livrée.

On peut desirer plus de transparence dans

le ton général de la couleur; on s'étonne de voir *Rubens*, si supérieur par le coloris dans ses tableaux d'histoire, ne plus l'être dans les paysages : dans l'histoire, son imagination allait au delà de la nature; dans le paysage, il voulait la suivre comme modèle, et l'imitation refroidissait son génie.

ECOLE FLAMANDE

3.p 6.o

2.p 4.o

n.o 535. Une vue de Cadix.

RUBENS

VUE DE CADIX.

N°. 535.

Le génie d'Homère et celui de *Rubens* n'étaient pas faits pour travailler ensemble; ils étaient trop en contraste; l'un est beau parce qu'il est simple et naturel; l'autre a des beautés qui toutes sont le produit de l'art. Sans doute *Rubens* avait déja fait la vue de Cadix lorsqu'il imagina d'y ajouter l'épisode charmante d'Ulysse et de Nausicaa, chantée au septième livre de l'Odissée; cette première pensée était fausse; la terre antique et neuve de l'île des Phéaciens ne pouvait ressembler en rien aux environs d'une ville moderne et riche; aussi le paysage, les fabriques, rien n'est antique, et Nausicaa ressemble un peu à une princesse espagnole, vêtue d'une riche étoffe cramoisie; telle n'était assurément pas la jeune fille d'Alcinoüs allant avec ses compagnes laver le linge de la maison à la rivière; le char arrondi comme le décrit Homère, et qui n'est qu'une cuve ovale

faite pour porter la lessive, ne ressemblait pas au petit *boguet* que le peintre a placé ici; il en est de même des compagnes de Nausicaa. Quant à la main-d'œuvre, ce tableau est fortement peint, la couleur fortement empâtée; ce serait un beau paysage si Ulysse et Nausicaa n'y étaient pas; mais où le maître se retrouve, c'est dans l'exécution et dans le choix du jour: ici contre l'usage, tout le devant est dans la demi-teinte, et la lumière est réservée pour les lointains; la ville de Cadix est éclairée, et tout cependant est à sa place.

ECOLE FLAMANDE

N.° 536. Parlement de la croix.

RUBENS

PORTEMENT DE LA CROIX.

N°. 536.

En observant ce tableau, on est frappé de l'ordonnance, de la composition et de la beauté de la couleur. Cette marche monte bien; on voit le commencement de la scène se perdre dans le haut, et sur le premier plan, les larrons commençant à gravir. Il est dommage que cette conception ne soit pas mieux exécutée, le dessin en est mou, lâche et abandonné. Le groupe des larrons est ce qu'il y a de mieux, quant à l'exécution, et cependant n'est-il pas encore assez terminé. Il paraît que ce tableau devait être exposé haut. *Rubens* travaillait souvent pour la place.

Rien de plus beau et de plus noble que le désespoir de la Vierge; elle se précipite en tendant les bras vers son fils; elle est retenue par St. Jean qui fond en larmes. Ce groupe est plein d'âme et de sentiment. Il est malheureux qu'il ne soit pas noblement engencé. Le Christ est bien posé;

il tombe épuisé sous le poids de sa croix ; mais sa tête n'est pas noble. Celle de Ste. Véronique est pleine d'expression ; elle est d'une belle couleur et d'un beau dessin. Le bourreau qui aide à relever la croix est dans le mouvement juste ; celui qui est plus bas, à droite, paraît manièré et gêné dans sa place. Les larrons ont une belle tournure pittoresque. Ils sont d'un grand caractère de dessin, d'une belle couleur et larges d'exécution ; celui surtout qui a la tête baissée a un sentiment expressif.

Ce tableau est d'une grande légèreté de couleur ; tout y est bien éclairé en plein air ; les devans sont vigoureux, et les fonds fuient sans aucuns moyens factices.

ECOLE FLAMANDE

7.e 6.

12.e

n.° 537. St. François couvrant l'Europe.

RUBENS

St. FRANÇOIS
COUVRANT L'EUROPE.
N°. 537.

Ce n'est pas une pensée très-poétique d'avoir voulu placer le monde sous la robe d'un franciscain. Une fois cette idée choisie, il ne restait de mérite que celui de l'exécution. Il était convenu jadis que les différens ordres de moines avaient, ainsi que les nations différentes, une physionomie distincte et caractéristique. Parmi les fils de St. François les capucins devaient avoir un visage pâle, des fibres macérées par la pénitence ; une couleur hâve et qui annonçât le jeûne et les veilles ; un cordelier au contraire devait être *un athlète de l'église militante*, sa pâleur devait être énergique ; son œil ardent, ses muscles tendus par l'exercice et par les travaux de l'apostolat. Toutes ces données sont parfaitement remplies dans les deux figures principales du tableau. A droite sur le devant, ce capucin, dont le profil au reste est imité du Saint François de la Vierge de Foligno, ce capucin n'a plus de vie matérielle, ni terrestre ; ce n'est plus du sang qui passe sous la peau ; tout le vermillon est devenu violet ; les chairs sont fanées ; les fibres relâchées ; la charpente osseuse perce l'enveloppe ; les yeux seuls vivent. Mais l'ardeur qui les anime les consume. L'autre

cénobite au contraire a conservé ses forces; son teint pâle est coloré par la bille; ses formes sont soutenues, énergiques, carrées; son sourcil noir annonce de l'audace; c'est un autre grenadier de la milice monacale. Au dessus et se perdant dans le ciel, se voient tous les Saints; ceux sur le premier plan, plus étudiés et plus finis que les autres, sont pleins de grâce et de simplicité. On y reconnaît Ste. Cécile; elle se trouve se détacher en demi-teinte sur les autres qui sont éclairés. Rien n'est mieux coloré, et il était impossible de donner une idée plus agréable du paradis. Ici tout devait être dans le génie du peintre; le caractère de chaque personnage n'était pas donné et aussi connu que ceux de l'Olympe, dont les Grecs nous ont laissé de si beaux modèles. Toujours, en remontant dans une profondeur immense, on trouve Dieu le père. Il est bien posé et d'un beau caractère. Quelques têtes de chérubins se trouvent groupées dans les nuages. Tout est céleste par sa couleur et sa légèreté.

Le Christ a de la colère au lieu de l'indignation divine. Son mouvement est forcé et trop violent; ses draperies, d'après sa pose, se trouvent trop tourmentées, et contribuent à ôter de la noblesse. Il a comme toutes les figures principales du tableau, des incorrections de dessin; mais toutes ces incorrections ne viennent que d'un sentiment outré.

3 vol
60 +